

La prose de Juste Olivier

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von
OTTO BEERLI
von Steckborn

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Th. Spoerri

1949
Juris-Verlag, Zürich

La prose de Juste Olivier

Abhandlung

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

vorgelegt von

OTTO BEERLI

von Steckborn

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Th. Spoerri

1949

Juris-Verlag, Zürich



UXORI CARISSIMAE



Digitized by the Internet Archive
in 2026

TABLE DES MATIERES

	pages
Bibliographie	4
Introduction: L'auteur et son œuvre	7
Olivier et ses lecteurs	7
Olivier: Suisse, Vaudois; couleur locale	10
Première partie: L'historien	15
1. Olivier, historien	15
2. «Les faits passagers» (Livre III: L'histoire)	19
3. L'historiographie naïve	21
4. Le sentiment de la patrie	22
a) Le paysagiste	23
b) Expérience du caractère vaudois	23
5. Le moraliste	24
6. La terre	27
7. Le mythe	29
8. La vie	33
9. L'helvétisme d'Olivier	34
10. L'historien pathétique et rhétorique	35
11. L'historien-poète	37
Deuxième partie: Le poète, le moule syntaxique	40
Mission de la parole, de la langue	40
Le langage poétique	40
Le style émotif	41
A. Eléments:	
1. Le mouvement	42
2. Le verbe (modalité, direction du mouvement)	42
3. Moyens intensifs	46
a) Le mouvement imagé	46
b) Le parallélisme	46
c) La plasticité	47
d) Le superlatif 47 e) L'emploi excessif du même mot ou de la même construction	48
f) Le mot-outil (très-, si, tout)	49
g) L'énergie débordante de l'expression	50
h) L'adjectif, l'observateur et l'imaginatif	50
i) Qualification d'un substantif par un double adjectif	52
B. La phrase émotive	53
1. L'anticipation	54
2. La digression	54
3. La ponctuation	55
4. La phrase interrogative et exclamative	56
5. Le mouvement débordant	56
6. Formes elliptiques	58
7. La phrase illustrative	59
8. L'expression métaphorique	60
Troisième partie: Le peintre	62
Le peintre, le pittoresque	62
Décomposition des éléments linéaires	66
La lumière, la couleur	70
Conclusions: Olivier et le romantisme	73

BIBLIOGRAPHIE

- Bally, Ch.*: Traité de stylistique française. 2. édit. 1. vol. Winter Heidelberg.
- Berthoud, C.*: Juste Olivier. Lausanne 1880.
- Bettex, G. et Guillon E.*: Les Alpes Suisses dans la littérature et dans l'art. Montreux 1913.
- Delhorbe, Cécile*: Juste et Caroline Olivier. Attinger 1935.
- Godet, Phil.*: A propos de Juste Olivier, dans Bibliothèque universelle et revue de Genève, vol. 70.
- Pages d'hier et d'avant-hier. Neuch. Niestlé 1921.
- Histoire littéraire de la Suisse romande. Paris 1890.
- Haerle, Philipp*: Juste Olivier vu à travers le «Canton de Vaud» (travail de diplôme inédit).
- Lanson, G.*: L'art de la prose. Paris 1908.
- Michelet, J.*: Tableau de la France, deuxième vol. de l'histoire de France.
- Muschg*: Jeremias Gotthelf. München 1931.
- Olivier, Juste*: Le Canton de Vaud, sa vie et son histoire. Trois livres en deux tomes; Lausanne 1837. Librairie Marc Ducloux.
- Oeuvres choisies, suivies d'une notice biographique et littéraire par Eug. Rambert. Lausanne 1879, édit. Georges Bridel.
- Rambert, Eugène*: Juste Olivier, notice biographique et littéraire dans «J. Olivier, œuvres choisies» p. I—CCXXIV. Lausanne 1879.
- Ramuz, C. F.*: Derborence. Guilde du livre, Lausanne.
- Reynold, Gonzague de*: Défense et illustration de l'esprit suisse. Neuch. 1939.
- Rossel, Virgil*: Histoire littéraire de la Suisse romande des origines à nos jours. Genève 1809—1891.
- Schiller, F.*: Ueber naive und sentimentalische Dichtung.
- Schweizer Bilderchroniken des 15. und 16. Jahrhunderts*. Atlantis-Verl. Zch. 1941.
- Spoerri, Th.*: La Suisse d'aujourd'hui dans son expression littéraire. Lausanne 1940.
- Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung, Bern 1922.
- Staiger, E.*: Vom Pathos (Triv. II, 2).
- Vinet*: Etudes sur la littérature française au 19^e siècle. Lausanne et Paris. Tome I 1911; Tome II 1915; Tome III 1923.
- Wölfflin*: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1929.

INTRODUCTION

L'auteur et son œuvre

Il est des auteurs dont l'œuvre paraît être d'emblée détachée de leur personnalité, d'autres, chez qui chaque ligne en est imprégnée. Juste Olivier est parmi ces derniers. Une des tâches de ce travail sera de le démontrer.

L'entreprise paraît osée. On est parfois étranger comme homme à ce qu'on écrit comme poète. Mais chez Olivier rien de plus personnel que la manière d'écrire. Ce qui chez lui se dégage avant tout des faits stylistiques, c'est une impression de sincérité absolue.

Le «Canton de Vaud» d'Olivier, l'œuvre de ses trente ans, de sa pleine force, contient le meilleur de lui-même; c'est le pur élan de sa jeunesse. On y voit naître, chapitre après chapitre, non seulement le Pays de Vaud qui y est chanté, mais aussi un homme, son poète. Cette œuvre est un effort d'art, mais plus encore le témoignage d'un homme qui mérite notre respect.

Olivier et ses lecteurs

Dans son «Canton de Vaud», Olivier s'adresse à un nombre restreint de lecteurs qu'il connaît en grande partie. Un trait frappant de son style le prouve: quand il écrit, l'image de son lecteur s'impose à lui, des liens très sensibles s'établissent entre eux. Diverses fois, Olivier interrompt le texte pour s'adresser aux lecteurs comme s'ils étaient devant lui: «O mes amis! qui seuls prêterez une oreille attentive et fidèle à ces récits d'un passé monotone!» (p. 971 *). A la fin de son œuvre, il prend congé d'eux. «Voilà ce que nous avons fait, ô mes amis! ... Et maintenant, adieu, ô mes amis!» (p. 1337).

Il sait très bien ce qu'il veut dire, mais il voit en même temps les objections qu'on va lui faire. Comme il a de l'histoire une idée à lui, il se rend compte que certains pourraient en être choqués. Il craint de heurter «les habitudes de quelques lecteurs» (préf. V) et il en arrive à atténuer lui-même l'effet de ce qu'il écrit. A ce

* Citations: Juste OLIVIER, Le Canton de Vaud, sa vie, son histoire. Lausanne, Ducloux, 1837.

point de vue, toute son entreprise prend un caractère hésitant : «aux yeux de bien des gens, le travail ne paraîtra pas valoir la peine» (préf. V). C'est ainsi que, pour se justifier, il s'impose à lui-même une critique constante; il en résulte bien des longueurs et des hésitations. Il reste cependant que l'on aperçoit très bien où il tend malgré ces détours, et que l'on est mené finalement au but qu'il s'est proposé. Car il n'ignore pas où il va; il y va à sa façon.

Nous pouvons relever quelques signes de l'hésitation, de la réserve et de la timidité qui marquent l'expression ou même le jugement d'Olivier et qui chez lui sont la conséquence d'un sens aigu des nuances et de la crainte de trahir la vérité.

Disséminées partout dans le texte, se trouvent des tournures telles que «en quelque sorte; on peut, je crois, toujours reconnaître...; comme je voudrais dire...; on peut, je crois, dire...; on croirait parfois...; je ne craindrais pas de dire...». Ce sont de petits mots avertisseurs résultant de la gêne que l'auteur éprouve à s'exprimer directement et librement. Parmi eux, nous pourrions ranger, en le distinguant, l'adverbe «comme» qui présente une image au lecteur en lui laissant le choix de l'accepter ou de la rejeter : «Leur vie toute entière est aussi comme flétrie par un mal secret qu'ils n'avouent pas» (p. 324).

Cette prudence de la pensée se manifeste quelque peu également dans l'emploi des formes impersonnelles et de la construction hypothétique : «Si on le dessinait ainsi, on ne ferait pas tout connaître assurément; mais on ne s'écarterait pas trop de la vérité» (p. 23). Ou encore dans la préférence que l'auteur accorde à la forme négative : «... où nulle vie ... ne fût totalement absente» (préf. V). «Le lac semble leur répondre et lui sourire au loin parmi les noyers. Ses cheveux ne baignent pas le col nu de leurs flots odorants; ils ne s'allongent pas en tresses sinueuses» (p. 211). «... ne serait une entreprise ni vaine ni folle à tenter» (p. 278).

Et voici comment Olivier parlera de l'habitant du Jura : «Plus aventureux ne dirait pas encore toute la chose, mais bien, plus aventurier, pourvu qu'on ne laissât à ce mot aucune acception de blâme ni d'outrage» (p. 23). En employant ce mot «aventurier», il se hâte de lui enlever toute nuance dépréciative qui pourrait choquer ses lecteurs jurassiens. Ces délicatesses, touchantes parfois, chargent le texte.

D'autres fois enfin, une comparaison hardie sera suivie d'un commentaire, qui doit familiariser le lecteur avec elle: «C'est dirai-je encore, une rose de cathédrale en action; et qui a saisi l'idée et la suite de ce monde allégorique ... ne sera pas choqué de la comparaison» (p. 396).

Il lui arrive d'accuser ses lecteurs d'athéisme pour révoquer immédiatement cette assertion: «Et si vous me dites qu'à vous elles ne vous suffit pas, je vous répondrai qu'alors vous vous passerez de Dieu. Et cependant, nous savons bien l'un et l'autre que vous ne vous en passerez pas» (p. 283).

Sa tendance à s'abandonner à des précautions, des repentirs, des répétitions et des hésitations se marque surtout quand il s'agit de préciser une idée qui est bien à lui: «Enfin pour terminer ce parallèle, le Jura, c'est plutôt la prose, et les Alpes la poésie. Je n'entends point faire par là le panégyrique des unes au dépens de l'autre. Il ne faut point dire, ni même trop penser de mal de cette bonne et utile prose, qui régit toujours davantage le monde. Sans être personnellement et par goût un de ses fidèles, j'ai pour elle un respect convenable et je comprends sa puissance. La prose d'ailleurs, c'est l'action; n'est-il pas fort heureux que nous en ayons au moins quelque peu à notre portée, ou même parmi nous?» (p. 29).

Il formule d'abord un jugement précis et clair qui lui paraît ensuite trop hardi. Par une digression, il réintègre la bonne et utile prose dans son honneur. Mais il juge encore indispensable de circonscrire nettement son point de vue pour prévenir tout malentendu. «Enfin qu'on voie là dedans la gloire ou le défaut du Jura, son caractère de prose en opposition aux Alpes me paraît clairement tracé. Il ne s'agit pas ici des individus, ni de leurs œuvres», et un peu plus loin «cette infériorité du Jura doit s'entendre dans un sens général: car il présente aussi des détails d'une grande beauté, nous devons le reconnaître» (p. 29). Enfin la dernière mise au point: «Ainsi donc, aux Alpes la poésie, l'enthousiasme, les hautes et originales pensées, la profondeur et la fixité. Au Jura, la prose, le savoir faire, l'étendue et le changement, le progrès. J'ai déjà fait mes réserves pour les individus: je parle de l'influence, d'une manière abstraite» (p. 34).

Ainsi, sans rien vouloir cacher, risquant des répétitions presque littérales, cette prose reflète tous ses scrupules causés par sa position

officielle de professeur à Lausanne. Tant de précautions ne vont pas sans alourdir et allonger singulièrement un texte qui finit bien par dire ce qu'il veut, mais n'arrive à le dire qu'après de nombreuses circonlocutions. Les gênes à s'exprimer directement marquent surtout le premier livre pour disparaître presque entièrement dans le troisième où nous trouverons des jugements aussi précis et définitifs que le suivant: «La Réforme fut une chose manquée» (p. 972).

Juste Olivier s'entend à établir une certaine intimité entre lui et ses lecteurs. Dans maintes phrases il les aborde directement. «Comptez, de plus que le Jura ...; Voyez, en passant, combien à tout âge ...; C'est en effet davantage dans le Jura et ce qui dépend de lui, que vous trouverez ...» (p. 22); «mais voyez les Alpes et voyez le Jura ...» (p. 30); «Voyez par exemple ...» (p. 32). Dans le passage suivant marqué d'un élan juvénile, il s'adresse à ses étudiants: «Allez, jeunes amis! Allez puiser à cette source inconnue. Remontez les torrents et perdez-vous dans les forêts plaintives» (p. 36).

Parfois il s'inclut dans cette collectivité: «Maintenant que nous avons vu la structure de notre pays ...» (p. 44); «Notre plateau nous tient généralement un langage ...» (p. 74); «Maintenant que nous avons assez médité de notre voix romande ...» (p. 249).

Olivier va encore plus loin. Il engage son lecteur dans le récit. «Le montagnard qui vous montre sur l'herbe des pentes ou de la clairière le cercle jauni qu'a laissé leur riola nocturne, vous regarderait d'un œil aussi défiant que surpris, si vous lui demandiez, quand il a vu cette danse ... Mais si vous doutez, il aura l'air de douter avec vous» (p. 318).

Olivier: Suisse, Vaudois; couleur locale

Par son œuvre Juste Olivier a voulu ériger un monument à sa patrie. Cette patrie, c'est la Suisse, et plus exactement la Pays de Vaud. Olivier est foncièrement suisse. Fils d'un paysan vaudois, il a passé son enfance en étroit contact avec la terre natale aux bords du Léman. Il a vu de près la vie du laboureur et il garde l'empreinte ineffaçable de sa poésie cachée. Ni ses fortes aspirations spirituelles ni son long séjour à Paris n'ont pu le déraciner. Et ce n'est pas par hasard que vers la fin de sa vie mouvementée et ingrate il se retire

dans un village des Alpes vaudoises pour se sentir à l'aise parmi les montagnards.

Olivier est un individualiste. Il a conscience de son originalité qu'il maintient au milieu de toutes les sociétés qu'il fréquente. A Paris, le contact avec le romantisme n'a pas eu sur lui une influence décisive. Il est d'ailleurs presque insensible aux charmes de cette ville. Son centre est à Lausanne, car c'est là qu'il se sent chez lui. Paris est un refuge si Lausanne devient impossible. Il en usera en 1845 à cause de la situation politique à Lausanne (la révolution avait éclaté en février) et pour se rendre aux invitations de ses amis parisiens, de Ste-Beuve notamment. Il espérait aussi y gagner sa vie plus facilement qu'ailleurs.

Par ses idées, Olivier représente la meilleure tradition suisse: ouvert aux grandes exigences du temps, mais fidèlement attaché à ce qui le retient au sol, à sa région même. Il n'acceptera pas les idées du temps sans faire les modifications nécessaires.

Il ne manque cependant pas de se rendre compte des défauts aussi bien que des qualités suisses: «... nous sommes généralement très disposés à ne pas franchir le mur d'enceinte, à croire que là finit la terre... Mais en enfermant chez nous notre destin, n'y enfermons pas notre pensée» (p. 159). Et mettant le doigt sur le double danger, il remarque: «Il faut prendre garde à deux écueils: ne pas adopter servilement une inspiration générale ou étrangère; mais aussi ne pas nous copier nous-mêmes avec une exactitude servile» (p. 240). On est frappé de la pénétration avec laquelle il voit les problèmes essentiels de notre existence suisse.

Un de ses traits les plus typiquement suisses est peut-être sa crainte d'être trop enthousiaste. Dans son refus de se laisser entraîner par son besoin de rêve, il se rappelle souvent le concret, les faits, la terre. Et lorsqu'il en viendra à parler de Dieu, il n'acceptera pas de s'engager dans les voies subtiles de la métaphysique: «Dieu est Dieu» dira-t-il, «voilà tout» (p. 282). «Tout» coupe les pensées qui veulent s'ouvrir sur le mystère. Les idées ne s'envolent pas puisque «rien en nous n'a l'aile assez forte pour aller toucher ce suprême soleil» (p. 282). Ce dieu devint de plus en plus concret. «... en nous, tout l'homme, l'esprit, l'âme et le corps, a la certitude de Dieu» (p. 282). Pour montrer la divinité de Dieu, il déploie devant les yeux de ses lecteurs tous les traits humains qu'il résume: «Croyez

en la complète et pure humanité qui rayonne en Dieu» (p. 288). C'est un dieu qui est et qui se montre, loin «des idéautés abstraites sans figure, sans âme et sans cœur» (p. 290).

Olivier est Suisse, mais Vaudois surtout. Il veut être le chantre du Pays de Vaud. Ses intérêts sont subordonnés à cette passion qui le hante dès sa jeunesse: faire parler le génie caché dans tous ces lieux qu'il aime. C'est un programme et en même temps son destin. Le domaine est restreint, le regard se borne au Jura d'une part, aux Alpes de l'autre. L'occasion de se développer largement lui manque. Il ne reste que la possibilité de grandir en profondeur ou en hauteur. Le cadre étroit de sa terre natale où se joue son sort, le pousse à une réalisation immédiate: de tout son amour et tout son pouvoir se replier sur ce sol, son histoire et ses habitants. Dans sa poésie «Jeune Helvétie» de 1842 il se rend compte de cette situation:

Si le rocher qui borne tes campagnes
Réduit ta part du lot universel,
Tu peux encore, ô terre des montagnes!
Grandir, mais du côté du ciel.

Il a montré qu'un petit pays est digne de l'effort suprême d'un poète. Il y a trouvé dans la nature, dans sa vie et son histoire des trésors que personne n'avait encore aperçus. C'est par là qu'il mérite le titre de poète national que lui a attribué Ph. Godet.

Olivier se consacre à la connaissance de cette terre vaudoise qu'il étudie avec toute la ferveur de sa pensée et l'enthousiasme de sa jeunesse, travail acharné de cinq années où il mit tout son amour, tout son savoir et tous ses rêves. L'amour de la terre anime son inspiration qui a plus de profondeur que de jet; elle est plus vraie que facile et si elle a quelque chose de lent et de lourd, c'est parce qu'elle s'attache à la terre pour creuser et fouiller en profondeur. Le problème pour lui n'est pas de trouver des idées nouvelles, mais bien plutôt d'exprimer celles qu'il a. N'est-ce pas une destinée que de se voir situé au carrefour des nations?

Seulement, il doit se servir d'une langue dont le centre est hors du cadre de son pays. Cette langue, essentiellement métropolitaine, doit se plier à rendre l'âme d'une province lointaine. Au milieu de ces difficultés, Olivier en vient à créer une langue bien à lui, ni parisienne ni provinciale, mais, pour le dire avec ses propres mots,

ou il donne «naivement du sien sans le prendre à d'autres» (Pré aux noisettes: Portrait de Claude Brun).

L'historiographie d'Olivier porte une empreinte locale, l'influence particulière de cette terre suisse où se prolonge la France. Le grand foyer d'où rayonne la force attractive de l'histoire et de la civilisation françaises est trop éloigné pour absorber le pays. C'est pourquoi, cet ensemble de langue française, séparé par le Jura doit d'abord s'attacher à soi-même, à sa vie locale.

La longue et intime méditation d'Olivier sur son pays et son peuple a aiguisé son regard pour les détails où il découvre des valeurs qui compensent l'étroit espace.

«Vivons de notre vie» (poésie «Le Canton de Vaud» 1831), ce vers qui dans plus d'une publication vaudoise ou romande se prête comme devise, marque une première étape où il s'agit d'abord de trouver ses valeurs propres et de reconnaître qu'on n'est pas comme les autres. «Il (le peuple) a pris quelque chose à plusieurs; c'est, dis-je ce qui fait qu'il ne ressemble particulièrement à nul de ceux qui l'entourent. Moins français et effacé que le Genevois, moins bourguignon que le Neuchâtelois, moins allemand que le Fribourgeois, moins savoyard que le Bas-Valaisan, il est davantage lui, relativement à tous ceux-là et comme sa patrie il forme le centre... de l'Helvétie romane» (p. 199/200). Dans ce passage, «effacé» est un synonyme de «français», ce qui s'oppose à la tradition locale et tente de faire disparaître son relief fortement accusé.

Ce peuple «contient des variétés singulières qu'on ne retrouve nulle part ailleurs, un élément immobile et neutre, une racine qu'il a poussé tout seul. Il ne se fait donc pas remarquer et il est autre que tout ce qui l'entoure... Enfin, ce peuple a une aptitude générale à entrer dans le sens intime de tous les autres, et nul n'est plus attaché à lui-même, ni plus uniquement helvétique» (p. 201).

Olivier dégage si énergiquement les qualités des Vaudois que ce peuple devient un peuple d'élection. S'il développe à ce point sa sensibilité dans la recherche des valeurs propres du Pays de Vaud, c'est parce qu'elles doivent former une matière idéale de son histoire, un succédané pour la matière historique qui n'existe pas.

Par cette prise de conscience de la personnalité de son pays, Olivier participe à un mouvement de cette époque: à partir de 1814 seulement, les cantons romands se sont préoccupés de vivre leur

autonomie. Ils s'en sont préoccupés de deux manières: en organisant celle-ci autour de leurs traditions propres, puis, en réfléchissant sur la Suisse et leur mission en elle.

Le passage suivant peut nous montrer comment ces traditions locales sont traitées par Olivier: «Le soir, assis sur la colline au bord des champs, et le vent du ciel caressant le vieillard de la fraîcheur d'en haut, il sculptait l'érable de même que le font encore aujourd'hui les bergers (car il trouvait sans doute rarement à ciseler plus précieuse matière) et le vase rustique allait orner quelqueune des églises ...» (p. 533). Nous n'avons là qu'une évocation vague et idyllique d'un milieu rustique des Pré-Alpes, de la tradition et de la technique artistique des bergers. Qui cherche des détails précis dans ces tableaux de genre, sera déçu.

Les allusions locales ne manifestent qu'un trait d'une série de phénomènes (conception familiale de l'histoire; vue subjective) qui résultent du manque de distance envers la matière.

Première partie

L'HISTORIEN

I. Olivier, historien

Olivier reprend l'œuvre du doyen Bridel, son devancier. Notre auteur a le mérite d'avoir assemblé pour la première fois mille traits épars autour de lui pour en faire un ensemble et les douer d'une unité. Grâce à son travail, son pays a pu prendre conscience de lui-même, ce pays qui a subi sa destinée plus qu'il ne l'a faite, ses forces éparpillées n'ayant pas eu l'occasion de se grouper, de s'unir dans une action commune et vigoureuse (cf. Ramuz: «La guerre aux papiers»).

Le «Canton de Vaud» est un texte qui préexiste à la division des genres. Il veut et il peut encore tout dire: Oeuvre de recherche, de poésie et d'amour. Les parties sont autonomes et chacune d'elles reçoit tous les soins amoureux de l'auteur.

Depuis trois siècles, la domination bernoise avait fait disparaître le monde d'images que représentaient l'architecture, la sculpture et les peintures. Olivier fera surgir par son inspiration particulière un nouveau monde d'images qu'il juge indispensable dans le patrimoine spirituel de son pays. La longue tutelle subie par le pays, ne l'avait guère sollicité à dégager son individualité. Les volontés sont demeurées un peu indécises et molles. Mais il a su rester lui-même pendant sa longue torpeur apparente qui fut en réalité un long recueillement. «C'est aussi avoir fait quelque chose que d'avoir souffert» (préf. VIII).

Olivier se rattache au moyen âge. Dans sa langue, si riche d'images, les choses reprennent leur vie. Mais il les replonge aussi dans une atmosphère spirituelle et mythologique, chose principale pour un peuple qui veut vivre de ses propres forces. Il devine par sa sensibilité le génie de son peuple. Son histoire présente parfois un

aspect prophétique: en 1840 il pressent les luttes sociales. «Si les villains de la féodalité ont escaladé le haut manoir et affranchi leurs terres, les villains de l'industrie que feront-ils un jour?» (p. 27).

Olivier, en dépit d'une certaine timidité, n'est pas un auteur qui disparaisse derrière son œuvre. Quels sont les traits qui distinguent son travail d'un pur récit de faits? L'auteur croit profondément à la matière. «... puisque nous croyons laisser les choses parler toutes seules, elles empruntent toujours une voix qui n'est pas la leur» (préf. V). La matière à elle seule, «ce qui est le pire, est sans regard et sans voix» (préf. VI). La réalité comme telle n'est souvent que le point de départ. Constamment, il tâchera de trouver en elle un sens plus profond.

La matière, les faits sont donc étudiés tant pour eux-mêmes que pour y rechercher l'esprit. Les moyens d'expression se soumettent à ce but. Pour montrer ce procédé, j'ai choisi un passage (p. 14) qui traite du Jura par oppositions aux Alpes. La pensée se sert de l'antithèse, un des moyens marquant le style des idées.

1. Antithèse dans la même phrase :

Le Jura n'a pas ... tandis qu'elles (Alpes) présentent ...
Chez les unes (Alpes) ... tandis que, chez les autres ...

2. Antithèse dans deux phrases consécutives :
Dans les Alpes ... Dans le Jura, ...

3. Antithèse dans une série de phrases (p. 15/16) :
Jura: Le Jura n'offre pas ... Ses vallées ... Les grandes vallées
du Jura ... Mais en revanche ... Ces circonstances ...
AINSI, le Jura se laisse ... Il ne procède pas ...

Alpes: Les vallées des Alpes au contraire ... Elles y concentrent ...
Quelquefois l'aile impétueuse ...
AINSI, les Alpes ne se livrent ... L'autre chaîne ...

Dans ce troisième exemple, c'est le même rythme de la pensée qui se répète: accumulation de détails qui permettent une conclusion visiblement fondée, qui est élargie par la suite. Voici le schéma graphique:

AINSI, le Jura ...	AINSI, les Alpes ...
(conclusions)	(conclusions)
(détails)	(détails)

En outre, la pensée progresse par étapes, de bas en haut. Le point de départ est l'aspect de la réalité imprégnée de vie, débordant de

mouvement, mêlée de sensations de l'auteur: «Il (le Jura) se déploie comme un grand rideau, droit et immobile ... Il a des poses tristes et lentes, dont les mouvements imperceptibles ébranlent le cœur et l'agitent pour longtemps» (p. 15). Une fois le tableau brossé, un continuel procédé d'abstractions se développe. Le Jura devient «montagne à l'état civilisé», les Alpes «montagne à l'état sauvage», ce qui implique pour les Alpes «la vie pastorale, naturelle et primitive», pour le Jura «la vie intellectuelle et la civilisation» (p. 23). Ainsi, à un niveau plus élevé, il expose un nouvel aspect de la réalité qui n'est ni vue ni sentie. Il continue à raisonner par déduction dans le domaine moral et politique. Cet effort spirituel est poussé jusqu'au symbole qui résume tout: «Le Jura, c'est plutôt la prose, et les Alpes la poésie» (p. 29).

La citation suivante, au contraire, procède d'un mode descriptif différent: «Les vues sont ... des vues d'ensemble, et ont quelque chose d'abstrait. Elles sont immenses et tout y est un. Des détails sans nombre, il semble qu'on ait devant les yeux qu'un seul tableau, réduit en grandes masses, simplement et clairement disposées» (p. 25).

Ici comme dans le passage étudié auparavant, l'esprit veut se délier de l'enchaînement de la matière. Il tend vers une vue toujours plus large. L'image colorée est remplacée par la formule, la confusion par une disposition claire et, en conséquence, la vie par l'abstraction.

L'amour qu'Olivier porte à un pays si petit, l'oblige, étant donné la pauvreté relative du sujet, à travailler en profondeur. Mais on risque une disproportion entre l'idée et les bases réelles. L'œuvre entière est marquée par une intensité peu connue de l'esprit et du sentiment surtout. C'est l'âme qui dépasse le corps.

Olivier donne à la forme une grande importance. Il veut écrire «un livre comme un pays». Le pays, la terre, dont il veut reproduire l'image, fixeront donc son style. Et n'a-t-il pas parfaitement réussi dans la phrase que voici: «Le Jura

ce corps vieilli est couché par terre,
sur lequel l'homme pose partout son pied,
qui a vu la mer vaincue se retirer au loin,
des continents poindre à la surface des flots

comme des écueils d'un océan alors sans naufrage;
ce témoin d'une création complétée seulement après lui,

d'une révolution qui vint le frapper lui-même et l'humilier
devant les nouveaux géants vomis par les ondes,
le Jura se montre aujourd'hui en quelque sorte façonné à la vie
il subit tous les changements de la nature, et, [commune;
quoique peu varié,
n'est immuable dans aucun de ses aspects. —» (p. 17).

Cette longue phrase traînante n'évoque-t-elle pas la vision des innombrables chaînes uniformes du Jura? En décrivant ensuite les Alpes, il forme des phrases courtes, plus vivantes, riches en verbes, et sans ce glissement monotone.

Cent ans plus tard, c'est un autre Vaudois qui exprime la même volonté: «Si je réussis que mon pays parvienne à son expression par ses propres moyens et dans sa propre langue, je serais pour ma part largement récompensé» (Ramuz).

Pour Olivier un mot possède une attirance magique: la Vie. Son histoire qu'il écrit doit en devenir la manifestation palpitante. C'est pour cela que le mot «histoire» dans son acception commune ne lui suffit pas. Pour donner le reflet de toute la vie, il songe à un grand tableau qui contienne des faits permanents aussi bien que des faits passagers. Il veut créer une unité englobante: «J'ai appelé les monts, les lacs, les rochers et la terre, les fleurs de la vallée, les oiseaux des bois et toutes les créatures» (préf. VI). Son histoire comprend donc aussi la géographie, l'ethnographie, même la géologie.

C'est une conception de l'histoire qui est de son époque: Joh. von Muller, dans son histoire suisse, donne à différentes reprises des portraits de la vieille Suisse et de sa population; Michelet, dans son «Tableau de France», après avoir décrit la constitution géographique de chacune des provinces, prédit ce qu'elle doit faire et produire, quel destin sera le sien.

Et à notre époque M. G. de Reynold n'a-t-il pas défini le fédéralisme, révélation du génie suisse, comme une forme de civilisation préparée dans son corps par la terre. «La Suisse est d'abord une terre ... La géographie nous fait voir que la Suisse est une terre à compartiments. Chacun de ces compartiments semble avoir été préparé par la nature, par le relief, à recevoir un petit groupe humain autonome.» (G. de Reynold: Défense et illustration de l'esprit suisse.)

Dans le premier livre du «Canton de Vaud» intitulé «Le Pays» Olivier essaye d'interpréter les paysages de sa patrie: le Jorat, le Jura, les Alpes, les villes et le Léman. Il se trouve là dans un monde presque inconnu où ses hypothèses ont pu se donner libre cours.

Le second livre, beaucoup plus étendu que le premier, est un portrait du peuple vaudois. L'auteur parle successivement du nom de ce peuple, de son origine, de sa constitution physique, de son patois, de sa religion, de son caractère et de ses mœurs; il l'envisage enfin sous le point de vue de la culture intellectuelle et du développement littéraire.

Le troisième livre, le plus volumineux, présente l'histoire telle qu'on la conçoit habituellement, par les «faits passagers» qui contrastent avec les «faits permanents» des deux premiers livres. Cette dernière partie est le récit de l'existence incertaine et confuse d'un peuple qui fut si longtemps sans s'appartenir. Personne ne sentait mieux qu'Olivier ce qu'il y avait d'ingrat dans une tâche qui lui était pourtant si chère.

2. «Les faits passagers» (Livre III: L'histoire)

Olivier, en écrivant son «Canton de Vaud» y a été poussé par sa vocation, qu'il formule comme suit: «... j'ai eu, jusqu'ici une très-ancienne et très-vive ambition d'élever, fût-ce dans la solitude, un monument à ma patrie» (préf. VIII).

Le troisième livre, celui de l'histoire proprement dite, montre le mieux que ce n'est pas une vocation spécifiquement historique. Elle pourrait se placer aussi dans le domaine d'une autre activité créatrice. Olivier ne se sent pas primitivement de vocation pour l'histoire. Ses publications historiques («Le Canton de Vaud» et «Etudes d'histoire nationale») n'occupent qu'une place modeste dans l'ensemble de sa production littéraire. La tâche de l'historien consiste à saisir par une vision claire, embrassant le temps et l'époque, le lien secret qui unit toutes les choses du passé. La simple suite des faits souvent insignifiants se placent dans une vue d'ensemble.

Olivier, dans le livre III (L'histoire) de son «Canton de Vaud» parcourt quinze siècles. La forme de sa vue d'ensemble des choses, c'est le tableau. C'est pour lui la cellule vivant par elle-même dont

est composé l'ensemble. «Les grandes scènes y (dans l'histoire vaudoise) sont rares, mais elle fournit des tableaux de genre» (p. 510). Le récit manque de cohérence. L'auteur, au lieu d'un enchaînement des faits singuliers, d'une évolution qui relierait une époque à l'autre, présente une *parataxe anecdotique* (Ph. Haerle). La masse des événements collectifs se disperse souvent en portraits de personnages, en descriptions de paysages et en anecdotes touchantes ou pittoresques souvent d'une importance minime. Olivier n'a guère la vision historique qu'on demanderait d'un historien moderne.

Ainsi, dans les 35 pages qui racontent les guerres de Bourgogne (pp. 710—745), des événements aussi importants que les batailles de Grandson et de Morat occupent trois lignes: «A Grandson on avait pris le goût du butin. Il ne fut pas si riche à Morat, sans compter que la part des braves est rarement la meilleure» (p. 743).

Voilà tout ce qu'Olivier nous en dit. Cette remarque est précédée de toute une série de tableaux où les Vaudois jouent un rôle (prise du château d'Orbe, sac d'Estavayer, dévastation d'Yverdon etc.). Cet inventaire perd un peu de son caractère accidentel si l'on considère qu'il est une vaste illustration d'une remarque qui ouvre cette liste: «Les Suisses nous imposèrent un baptême de sang, avant de nous donner le nom de frères» (p. 716).

Le chapitre VIII (17^e siècle; pp. 1014—1078) donne d'autres exemples frappants de ces traits anecdotiques. Ce siècle sans substance historique évidente donne l'impression d'être rapiécé. La bataille de Villmergen est racontée d'après le même plan que les journées de Grandson et Morat: l'action se résout en une suite d'anecdotes où des Vaudois sont engagés; puis vient cette remarque: «Telle fut cette bataille de Villmergen dont le souvenir ... se conserve encore parmi nous et y occupe une place marquante dans la tradition.»

L'incohérence du livre III semble avoir préoccupé l'auteur lui-même si l'on en croit certaines remarques qu'il fit dans sa correspondance à l'époque où il venait d'achever son œuvre: «J'ai passé six années de ma vie à peindre des fourmis.» «Elle (l'histoire du ct. de Vaud) m'aura du moins servi en ceci, de me montrer combien est vide, et creux, et étroit, et vermoulu, et sans racines ce tronc dont j'avais rêvé de faire fleurir les rameaux» (cité d'après Rambert).

3. L'historiographie naïve

Ce qui précède montre assez qu'Olivier n'est pas un historien au sens moderne du mot. Un besoin élémentaire le pousse à rechercher des liens qui attachent sa propre vie à celle du passé. Il ne veut pas oublier ses morts, il veut connaître ses ancêtres, les joies de leur existence pour en confier le souvenir à ses enfants. Une histoire telle que la sienne est plutôt une *chronique*. « Nous n'avons pas écrit pour la gloire . . . nous avons écrit pour parler de vous de tout notre cœur, . . . vous, ô nos Devanciers et nos Pères! nos Frères et nos Citoyens! de vous, pour en parler à nos enfants! » (p. 1336).

Lorsque nous disons que la relation du chroniqueur avec les faits historiques qu'il ne veut que fixer et redire, est naïve, il faut donc entendre que le récit n'est pas travaillé par un esprit scientifique et systématique. Le point de vue local et familial domine entièrement la présentation. Ainsi, Olivier, au long de ses 1338 pages parle toujours de « notre histoire, notre patrie, notre pays », de « nous, nos ancêtres » puisque il se considère comme un chaînon dans la suite des générations. C'est l'expression spontanée d'une solidarité instinctivement ressentie par un individu. Ce sentiment de la tribu (*Sippenbewusstsein*) est à l'origine de la conscience historique, et c'est là que se place Olivier.

A ce cadre restreint correspond un parti pris passionné; ce qui ne touche pas personnellement Olivier, passe presque inaperçu. Il se sent représentant responsable de son canton. Avec un amour insatiable il reprend ses sujets et avec une vocation pleine de foi il se contente de décrire les faits et de les joindre les uns aux autres, renonçant à les juger objectivement. Selon sa conviction le passé porte sa justification en soi. Son regard se fixe sur son petit monde d'élection qui lui signifie la patrie et la vie, où il voit toute chose dans une simplification tantôt naïve, tantôt brutale. Autant il est facile de voir les défauts de cette historiographie, autant s'y manifestent les forces du destin qui enchaînent les générations à leur sol.

S'il y a une historiographie qui puisse être comparée à celle d'Olivier, ce sont nos vieilles chroniques illustrées du 15^e et du 16^e siècle où les Schilling et les Tschachtlan, entre autres, nous présentent des scènes pleines d'action; elles se placent dans un présent turbulent et ne portent pas encore la marque du passé et de l'histoire.

Le récit d'une bataille chez Olivier, avec sa naïve curiosité du détail et où chacun tient son rôle, ne semble-t-il pas exprimer un petit monde analogue à celui des peintres de chronique? «... les Suisses commencèrent l'assaut, vivement, de toutes parts. Les uns taillaient et rompaient les portes à grands coups de puissantes haches bien tranchantes; d'autres arquebusaient contre les murs. Ceux du dedans faisaient bon usage aussi de leur artillerie et de l'arme nationale, les arbalètes et les arcs; en même temps ils jetaient des pierres et des poutres qui écrasèrent ou blessèrent plusieurs ennemis. Ils se défendaient ainsi vaillamment, et comme gens entendus à la guerre... Ceux qui étaient aux portes, frappèrent longtemps en vain sur le chêne hérissé et bardé de fer; à la fin l'ayant entamé, une partie fut mise en pièces ce qui fit une ouverture, mais par où les assaillants ne pouvaient passer qu'un à un» (pp. 717/18).

Voici un détail du sac d'Estavayer: «Puis on les jeta au lac, liés tous ensemble, et avec eux plusieurs encore dont les vainqueurs avaient grossi leur proie. Il restait à noyer onze soldats de la garnison: l'exécuteur les ayant attachés à une corde, alla un peu en avant, et les poussa dans l'eau» (p. 727). Cela rappelle tel tableau d'Edlibach dans sa chronique zurichoise. (cf. *Die Schweizer Bilderchroniken*, tabl. 110: *Hinrichtung der eidgenössischen Besatzung von Grandson*.)

4. Le sentiment de la patrie

Les chroniqueurs créaient leurs œuvres en étroit contact avec leur cité et leur région. Ils ne raisonnent qu'en Bernois, en Zurichois ou en Lucernois. De même Olivier: le centre de son monde est le «Pays-de-Vaud» ou la «Patrie de Vaud». Il n'a rien écrit sur un sujet historique qui sorte de ce cadre.

Le sentiment de la patrie est l'élément fondamental du «Canton de Vaud». Il est basé sur deux expériences: celle du paysage et celle du caractère vaudois. Tout au long du livre, Olivier essaye d'exprimer ce sentiment. Cette espèce d'amour vague pour son pays devient une foi en l'unité de la patrie et en l'existence d'une communauté vaudoise. L'unité politique du Pays de Vaud est le résultat de l'unité géographique du pays.

a) Le paysagiste

L'expérience du paysage est la plus ancienne et la plus forte de toutes celles que fit Olivier. La campagne vaudoise où s'écoula sa jeunesse, lui inspire des descriptions de paysage qui se trouvent déjà dans les premières poésies. Après 1845 il renonce à l'histoire, mais le paysagiste survit: partout dans son œuvre on en trouve des peintures à peine esquissées. La description ou l'interprétation d'une contrée forment le sujet de nombreuses poésies. Les romans, se plaçant eux aussi presque tous dans le Canton de Vaud, foisonnent de courts passages descriptifs qui en sont les parties les plus vivantes.

Dans le «Canton de Vaud» lui-même, le paysage prend une large place dans les deux premiers livres (faits permanents); mais le troisième livre également est parsemé d'ébauches de paysages, quelquefois détaillées, d'un caractère tantôt réaliste, tantôt imaginaire et qui se trouvent souvent aux endroits les plus inattendus. «Puis, se jetant sur la Tour de Peylz et sur Vevey, ils y mirent le feu, les pillèrent, et massacrant tout ce qui fut trouvé en armes, ensanglantèrent ces rivages qui ne semblent faits que pour qu'on y vive de beauté et d'amour» (p. 741). Rappel d'un rêve idyllique au milieu d'une réalité cruelle.

Dans le récit du soulèvement de la contrée d'Aigle contre le suzerain savoyard, la description de la contrée est tout aussi longue que le récit de la révolte. Le paysage exerce tant de fascination qu'il apparaît comme une force toujours latente dans l'imagination du poète, prête à se développer à tout moment à la surface. Il ne se contente pas de servir de cadre à une scène historique, il devient absolu: l'âme des hommes se projette en lui et lui donne la vie.

b) Expérience du caractère vaudois

Comme fils de paysan, Olivier connaît les paysans. Ce sont eux qui sont le moins atteints par les influences du dehors et qui conservent le mieux les caractères d'un peuple. C'est le pays qui les a formés. Olivier ne se lasse jamais de retracer les traits de parenté entre la terre et l'homme qui l'habite.

Le commentaire géographique que Michelet est en train de donner de l'histoire de France, Olivier, sans l'imiter, le refait pour son pays. Depuis le 18^e siècle on tâchait d'expliquer le caractère du peuple par l'influence directe de la nature, méthode qu'on appelle depuis peu «géographie psychographique» (Geopsyche).

Dans la nature du paysage, Olivier voit la préfiguration du caractère nonchalant et indécis des Vaudois. «... un ruisseau (le Nozon) vous offrira l'image de l'insouciance, en laissant couler ses eaux, comme sans volonté propre, à la fois vers la Méditerranée et vers l'Océan ... Notre plateau nous tient généralement un langage de laisser aller et de nonchalance. On dirait dans certaines de ses parties, qu'il l'ait voulu écrire à la surface» (p. 75).

Olivier essaye de dessiner et d'analyser le caractère du peuple dans toute sa complexité en partant des points de départ les plus différents. Ce caractère vaudois qu'il veut sonder, se révèle à lui comme un destin qu'il faut subir. Les paysages interprétés et personnifiés sans relâche, sont l'expression la plus directe du destin qui, aux yeux d'Olivier frappe les Vaudois.

Aussi l'histoire du pays est-elle marquée par la fatalité. «C'est aussi de l'histoire que ... de porter oublieusement une destinée inconnue et sévère; d'être battu de l'orage et de lui survivre bien qu'on ne soit qu'un roseau» (préf. VIII). Cette passivité est le trait permanent dans l'histoire vaudoise parce que «notre destinée, on ne s'en étonnera pas, a toujours été de faire peu de bruit, et de rester blottis dans notre coin» (p. 538).

5. Le moraliste

L'inspiration d'Olivier est nettement nourrie de deux sources: d'un côté, c'est la réalité qui par son poids et son caractère immuable met des bornes à l'imagination du poète, l'entraîne même dans un état de passivité où il subit ses lois. D'autre part, il rend un culte à l'idée, qui permet l'évasion hors de la réalité souvent décevante, dans l'infini.

Ces deux inspirations, celle de la réalité elle-même et celle des idées suggérées par les choses, ne se laissant d'ailleurs pas toujours séparer clairement. Mais la seconde, qui néglige la valeur esthétique des choses, est celle du moraliste.

Le «Canton de Vaud» présente parfois un aspect moral en ce sens que l'auteur veut donner «une leçon» à ses contemporains indifférents. D'un côté Olivier recule dans un passé lointain et vague qui est encore à moitié mythe ou légende édifiante, de l'autre il s'évade vers un monde futur qui montre ce que deviendra ou pourrait devenir sa patrie: «Enfin mon livre dira du moins quelle idée je m'étais faite de lui (du bruit triste ou gai de notre petite existence), s'il ne la montre pas réalisée» (préf. VI). Le héros de son histoire est ce caractère national futur, possible et idéalisé qui doit sauver l'historien des dégoûts de la réalité présente. Dans l'épilogue l'auteur avoue: «Nous n'avions pas d'histoire, nous voulûmes montrer que ... nous pouvions nous en faire une, et retrouver notre caractère national» (p. 1336).

A la fin de sa vie, il jette un regard désenchanté sur sa carrière et les seuls points lumineux semblent se grouper autour du rêve idéal et premier de révéler le génie de sa patrie. L'indifférence du public vaudois à l'égard de son œuvre fut pour lui une des expériences des plus dures de sa vie, une déception qui s'exprime dans les lettres: «Il y a de ma faute, mais aussi de celle d'un public indifférent et froid qui ne nous soutient pas. C'est une triste histoire que celle de notre cher pays. «Allons boire un verre» c'est la finale et le résumé de tout ici» (Rambert Eug.: J. Olivier, notice biographique et littéraire, p. III).

Olivier voudrait exercer une action sur son peuple, voudrait l'éduquer et lui montrer sa vocation, l'élever à la hauteur de la conception idéale qu'il se fait de lui. Il ne désire rien plus ardemment que la réalisation de cet idéal patriotique et religieux. Il croit même son peuple spécialement destiné à ce but.

Tel est le drame intime d'Olivier: Plus il est hanté par son idéal qui exige une réalisation immédiate et entière, plus il se heurte à cette population lourde, indifférente, nonchalante, manquant de confiance en elle-même.

De là aussi les tendances moralisatrices qui se glissent dans son œuvre. Elle est parsemée d'un grand nombre d'hommes exemplaires (de ceux qui donnent un bon exemple). (Le livre III, L'histoire, commence par les mots inattendus mais typiques, tirés d'une charte: «Et d'abord, nous avons le bon exemple de

Saint-Prothais ...» [p. 527].) Leurs portraits très détaillés, souvent sans importance historique, ornés de traits fabuleux font de l'histoire une sorte de livre d'édification morale et patriotique. Le défilé de ces hommes vertueux commence par les évêques burgonds et finit par Fréd.-Cés. Laharpe.

Lorsque Olivier oppose les populations des Alpes à celles du Jura (p. 23), chacune d'elles prend un aspect moral différent.

Les anecdotes et les portraits qui foisonnent dans le récit historique n'ont souvent qu'une fonction morale. Ils doivent, indépendamment des circonstances historiques, illustrer des valeurs morales telles que «l'amour de la patrie, la fidélité, l'idéal chrétien, l'instrument de la providence, la prompte décision, l'amitié inaltérable, la sincérité du cœur».

Détachées de la causalité, ces anecdotes prétendent à une valeur générale et absolue, sont donc *exemplaires*.

Dans la description du paysage, c'est la même tendance à l'absolu. Il y projette de bons et nobles sentiments: sentiments de beauté, d'harmonie, de pureté, de vertu.

La figure où s'incarne le mieux la conception idéale d'Olivier, est celle du Major Davel; il ressent pour lui une vive sympathie qui s'exprime aussi dans une étude historique particulière (cf. «Etudes d'histoire nationale: Le Major Davel»). Il voit en lui la plus haute personification du caractère national, et «Cet homme se sent précisément ce qui manque à sa patrie» (p. 1130). Il le regarde non au dehors mais au dedans; c'est dans sa conscience qu'il a contemplé ce héros.

Comme le dit Rambert, Olivier n'a rien écrit de plus fin, de plus complet et de plus heureux en prose. Le moraliste trouve là une matière abondante: «En effet, nous ne saurions trop insister là dessus: chez Davel le visionnaire ne tendit qu'à rendre meilleur le citoyen. Davel croyait obéir à une force supérieure n'être que le fidèle instrument d'une œuvre providentielle» (op. cit. p. 47).

Olivier se sentait une sorte de parenté avec Davel. Comme lui, il apporte un message: le thème de son livre existe d'abord dans l'âme, ensuite dans l'esprit et la conscience avant même qu'il le connaisse. Il s'impose à lui comme une obsession dont il est le témoin sincère.

6. La terre

«Ces influences mystérieuses
de la terre.» Olivier.

Malgré les fortes tendances spirituelles, Olivier se perd rarement dans les abstractions parce qu'il porte en lui l'empreinte de la terre natale. C'est ainsi qu'il admet l'étude géographique et ethnographique comme base solide et nécessaire de l'étude historique pour établir la suprématie de la nature sur l'homme. Les livres I et II (le Pays — le Peuple) forment en quelque sorte une longue introduction au livre III qui nous présente l'histoire proprement dite. Elle n'est pas seulement dans les événements publics et politiques; elle est dans la nature, les mœurs, les traditions, les superstitions, les patois, dans tout ce qu'il appelle «ces mystérieuses influences de la terre sur l'homme» (p. 73).

La nature, le paysage est toujours plus qu'un fond ou un cadre. La nature et l'homme sont étroitement liés. Il y a parenté entre un pays et un peuple; l'homme subit la force du destin. Amiel disait «Le paysage est un état d'âme»; Olivier dirait: reconnais-toi dans ton paysage. Des races si différentes qu'elles soient, «finissent toujours par être filles du sol qui leur communique sa vie...» (p. 168). Le rôle le plus actif, c'est la terre qui le joue. Une petite phrase reflète la situation: «Il (le Jura) nous ceint étroitement» (p. 12). Au Jura la fonction dominante du sujet. Le «nous», la collectivité des hommes et des générations, est refoulée dans le rôle secondaire de régime. Mais les deux, grammaticalement, sont liés dans une relation directe et étroite ce qui est souligné par le choix du verbe «ceindre».

Olivier n'éprouve point le besoin d'analyser l'influence de la terre. Il la sent, la voit et la fait voir à ses lecteurs. «Ordonnateur et régulateur de chacun de ses pas, il (l'homme) ignore la route qu'il trace; un mouvement enchaîne l'autre; il se trouve l'avoir faite sans le savoir» (p. 74). La clairvoyance de l'esprit est ternie, elle est remplacée par le geste qui s'ignore. «Armé du même fer pesant dont se servaient ses ancêtres en des parages qu'il ne connaît plus, il croit n'avoir frappé qu'un sol différent durant cent années; mais il se trouve qu'il a frappé aussi sur son âme et sur son corps, et qu'il s'en est forgé d'autres avec cette enclume nouvelle; il croit

n'avoir changé que d'horizon, mais il se trouve au bout des siècles que son génie a aussi changé avec les montagnes et les cieux» (p. 74). Dans cette phrase enchaînée et lourde, Olivier crée une unité entre l'homme, la terre et le temps. Le mythe a remplacé l'analyse. La terre imprègne l'homme: Olivier voit dans le cours indécis du Nozon dont les eaux coulent tantôt vers la Méditerranée et tantôt vers l'Océan, l'image du caractère vaudois. Il y a un rapport aussi entre les formes indécises de la mollasse vaudoise et le caractère de la population. «Le Suisse des plaines est comme son plateau: fermement assis au pied des rocs inébranlables» (p. 52). «Il n'a pas cette fine pointe aiguë des montagnards» (p. 51). La même image s'est conservée pour décrire le type du montagnard; l'identité terre—homme est démontrée clairement. Chercher ainsi la clef du caractère populaire risque facilement d'aboutir à la subtilité, l'exagération ou la généralisation, quand par exemple «le ton maniéré ... des dames du Pays-de-Vaud» et «l'esprit couvert ... de nos campagnards» sont mis en relation avec «les petits gradins naturels ou artificiels», et «les nombreux vallons contournés, recourbés» (p. 1192).

La terre détermine aussi l'art, révélation pour un peuple qui veut vivre sa vie. «Il ne faut donc pas voir seulement dans l'architecture gothique des époques et des styles, mais le génie du peuple et ses tendances, les nécessités du sol et du climat» (p. 416).

L'institution politique, à son tour, est conditionnée par la terre: «... la commune nous est un élément naturel: le sol est tellement brisé qu'il crée une multitude de petits centres pour un grand» (p. 594).

Les défauts du caractère s'expliquent par le terrain peu idéal: «... le Pays-de-Vaud qu'il faut beaucoup accuser d'avoir fait ses habitants ce qu'ils sont» (p. 1194). Les nuances du patois résultent du relief différent du sol. «La Vaux qui ride à peine de quelques plis légers ses pentes découvertes, les Ormonts engloutis dans une vague des Alpes, ne pouvaient pas se faire le même langage» (p. 227). La terre communique sa structure à la phrase. Si elle sert de modèle, Olivier n'est pourtant pas son esclave. Il se rend parfaitement compte de la puissance des esprits qu'il invoque. «... cette terre fascinatrice, qui semble avoir comme un filet magique pour prendre l'âme humaine et la tenir courbée sur son sein» (p. 48). Il va encore plus loin: «Défions-nous de la terre! Elle nous veut dans la vie autant

que dans la mort» (p. 48). Olivier, contemporain de Vinet, est trop attiré par les tendances littéraires romandes qui sont l'introspection, les préoccupations morales, les examens de conscience, pour se laisser trop facilement fasciner par le sol nourricier. Historien chargé d'une mission nationale, Olivier intercale dans son texte des cris d'alerte qui signalent les dangers de cette terre puissante. «... la terre profonde qui a tout dévoré, les hommes et les sépulcres» (p. 161). «L'homme s'efface et s'anéantit devant la terre et la terre tourbillonne écrasée sous l'immensité du noir espace et l'infini du monde» (p. 118).

7. Le mythe

Olivier a réveillé une terre qui était endormie et se taisait depuis trois cents ans. Elle renaît en images imprégnées de vie.

Olivier est historien, mais il est autant créateur d'un monde qui formera le fond de l'histoire. Ce n'est qu'en qualité de créateur qu'il peut remplir sa vocation de poète national au milieu d'un peuple qui a besoin d'abord de prendre connaissance de son existence. Ses images parlent à l'esprit; mais plus encore, elles parlent à l'âme mais sans lui tout dire; elles suscitent des pensées et des tableaux que l'imagination peut achever à son gré. Il fait appel aux forces que le clair-obscur évoque dans l'homme. Par affinité il a une grande vénération pour Joh. von Müller, auteur d'une histoire de la Confédération suisse qui se nourrit des forces créatrices du mythe.

Olivier est en communication intime avec la nature jaillissante de vie. Les objets se transforment en des êtres qui sont doués de capacités physiques, propres à l'homme. Les sensations subjectives sont projetées dans les choses. Elles sont personnifiées, ce qui est le propre de la pensée mythique. Cela se marque par l'emploi fréquent de la prosopopée: «Dites-nous, hameaux écartés, maisonnettes isolées, racontez-nous tout ce que peuvent donner de grandeur à une vulgaire existence, de noblesse à des traits rustiques» (p. 209).

L'existence, la vie du peuple s'incarnent dans une jeune fille. Que rien de ce qui fait la richesse de son domaine ne lui reste un seul moment caché. Il lui fait faire tout le tour du domaine pour voir la vieille noblesse paysanne. Il lui dit: «Voilà d'où tu viens, qui tu es.» «Voyez-la dans la foule animée de ses compagnes cette

jeune fille qui se tient à l'écart, belle et tranquille. Voilà la jeune fille indolente et belle, dont l'âme semble s'être épanouie au dehors en beauté . . . Notre patrie est la jeune fille qui s'ignore, et s'oublie dans sa beauté même comme enchantée à son insu par ses propres charmes. Statue mutilée par le temps . . . elle fait désirer que ce marbre trouve une âme à la fin, qu'il marche et qu'il vive. Dormeuse charmante . . . elle est couchée à l'ombre des montagnes» (pp. 80, 81, 82). Cette image, symbole aussi, paraît surgir d'un monde très ancien qui ne supporte pas la lumière intense et le bruit de nos jours. Voilà une de ces créations élémentaires rêvées par un esprit qui cherche un sens à la vie. (La part du songe paraît assez marquée par «la jeune fille qui s'ignore; à son insu; dormeuse couchée à l'ombre».) Heureux le peuple qui eut pour premier historien un homme tel que lui. Olivier nous livre lui-même le secret de sa méthode: «Nous voulons contempler avant de raconter» (p. 82). «Contempler» qui dit âme, amour, passivité, est l'état préalable de «raconter» qui est intellect, activité, décision. Par la contemplation il rend son esprit apte à imaginer les choses. La recherche scientifique devient une action de l'âme. Cela valut d'ailleurs à Olivier de vives critiques. On lui reprochait de n'être pas assez positif et assez fondé. Mais la critique ignorait l'origine transcendante de l'œuvre.

L'imagination place un passé lointain devant nos yeux sous la forme d'un récit dramatique. La théorie scientifique de l'époque (1840) est revêtue d'un habit mythique. «Lorsque l'océan enveloppait la terre, comme une goutte un insecte naissant, lorsqu'il était le seul maître et se promenait seul sur l'étendue, notre sphère avait l'aspect confus des flots immenses, elle était vague, informe, et sa figure encore en germe, ne présentait qu'un sens obscur, inachevé. Soudain se fendirent les ondes pour laisser passage au têtes joyeuses des continents nouveau-nés. Des îles s'élançaient à la lumière, battaient l'air, et les flots de leurs ailes rocheuses déployées envahissaient la mer diminuée, s'appelaient entre elles en se tendant comme des mains leurs rivages allongés, . . . perfectionnant à chaque pas leur type, elles enfantaient des continents toujours plus complets» (p. 37). Ce que j'ai appelé jaillissement de vie se manifeste dans la profusion des verbes qui créent le vaste espace. Le texte fourmille de formes plus ou moins cachées qui font songer à des êtres organiques et à des mouvements semblables à ceux des êtres humains. Le

texte débute par une opposition de l'élément masculin à l'élément féminin :

m. (précis)	f. (vague)
océan	la terre (successivement remplacée par les termes «notre sphère, sa figure encore en germe»)
envelopper, se promener (action)	avait l'aspect, était vague, ne présentait que (état, durée)

Éléments de vie, encore sans regard et sans voix :

1. parmi les substantifs: sa figure les têtes joyeuses les mains les pas les ailes	2. verbes: envelopper naître se promener s'élancer battre s'appeler se tendre comme des mains perfectionner enfanter	3. éléments en genèse: insecte naissant encore en germe les continents nouveau-nés elles enfantaient
--	--	---

Les personnifications de la pensée mythique se réalisent surtout dans les êtres féminins. La mère est la profusion de la vie; elle l'engendre. L'irrationnel et l'intuition dominent la raison. «... le plateau suisse n'est pas la furie qui ne sait qu'écraser ses enfants de ses tendresses et de ses colères ... C'est une mère qui donne à son fils un médiocre héritage» (p. 46) : L'aspect équivoque de mythe se révèle: furie qui écrase, mère qui donne.

«... si la terre est une esclave, elle est aussi une mère ...» (p. 74). Les langues romanes «à leur âge primitif se ressemblent davantage entre elles, comme des sœurs, dont la figure ne s'est diversifiée qu'avec le temps» (p. 241). Les villages et les villes sont personnifiés aussi. «Là-bas est assise ... Cudrefin, ... comme une pauvre vieille accroupie» (p. 109).

D'autres passages ne contiennent que des fragments qui trahissent l'imagination mythique. Les Alpes sont des géants des âges primitifs: «Les Alpes sont debout, la tête haute; elles se dressent sur leurs pieds rapides et chevauchent au loin la terre» (p. 30). La langue

nationale «franchit aussi les Alpes, pousse à leur pied et dans leur sein profond de nombreux dialectes ...» (p. 230). «L'ombre frangée d'Argentine tourne en badinant sur le val de neige» (p. 212). «Le Jorat porte jusque sur son front les marques de notre histoire» (p. 70).

Dans les exemples suivants, ce n'est plus que dans les verbes que se reconnaît comme un souvenir, la pensée mythique: «Ici, on voit le Jura se prononcer pour l'un ou pour l'autre, descendre brusquement au lac, ou s'incliner de l'autre côté sans regarder en arrière» (p. 75). «Trois géants rocheux penchent leurs têtes grises sur leur verte montagne: deux s'entretiennent à voix basse, et se racontent ce que nul ne saura plus. Le troisième les écoute tristement à l'écart» (p. 112).

L'âme est répandue dans la nature. Elle est mélancolique quand l'auteur songe au passé. «Les tours mélancoliques du château des Comtes se dessinent sur l'éminence de la vallée. Leur petite capitale est déserte et sombre» (p. 111). L'adjectif «sombre» a une valeur affective et sert à renforcer le sentiment de mélancolie. Le même sentiment se retrouve ailleurs: «Les dames du Vanel et de la châtelaine d'Aigremont ne sont plus que des ombres que l'âme rêveuse croit voir assise, la nuit, sur le faite tremblant des ruines. O pastorale Gruyère, toujours aimable et souriante! où est ta gloire, où sont tes beaux jours?» (p. 112). L'âme rêveuse et mélancolique demande un décor vague et incertain à ces revenants et à ces ruines. De ce fond sort l'appel vers un passé moins indécis et plus lumineux. Ces contrastes marquent les traces d'une âme qui vibre entre les extrêmes de la mélancolie et de l'enthousiasme.

La jeune fille (cit. pp. 29, 30), incarnation de l'existence du peuple, est en même temps un symbole. Parfois la langue française, dans son ensemble logique, se plie mal aux exigences d'Olivier. Comment rendre la vie palpitante avec ses intuitions, sinon par le symbole. Lui seul échappe entièrement à l'explication pour créer la vision d'ensemble qui pousse ses racines dans les profondeurs de l'âme.

La critique a reproché à Olivier que son œuvre était pleine de bizarrerie romantique. Elle voulait condamner par ce jugement sa façon particulière de penser; appelons-la «méditative». Il est difficile de saisir le commencement et la fin d'une pensée qui est souvent répétée. Les idées fondamentales ne sont pas strictement définies

et laissent ainsi une impression vague. «Il y a chez elles (les Alpes), oui! sur ces fronts chauves et froids quelque chose de jeune, de primitif, d'inaltérable et d'inaltéré» (p. 17). «Il y a toujours ... chez ceux des Alpes quelque chose de récalcitrant» (p. 25).

La méditation d'Olivier procède non par l'analyse ou l'abstraction, mais par la vision. De là, les répétitions, le besoin d'aspects multiples et cette foule d'éléments secondaires que la pensée entraîne après elle. De là ce gonflement d'images que l'on retrouve dans beaucoup de ses phrases.

L'énumération, fastidieuse pour le lecteur, est une nécessité intérieure pour Olivier. C'est un album d'images qui enflamme sa pensée: «Il (le sol) étend ... ses vergers, ses champs, ses prés, ses marécages» (p. 55). «Le Mont Pélerin ... étageant des vignes, des villages et des bois» (p. 70).

8. La vie

Olivier a un sentiment profond et large de la vie, ce sentiment dominant qui forme son moule syntaxique. C'est ce sentiment qui l'inspire quand il écrit l'histoire, car écrire l'histoire, c'est répondre à la question: «Quelle fut la vie de ce peuple?» (p. 146). «Le propre du talent, dit-il, ... c'est sentir assez bien la vie pour la reproduire et en quelque sorte la faire, la trouver une seconde fois» (p. 381).

Telle est la richesse des images à travers lesquelles il veut exprimer la vie, les sentiments et les émotions qui s'y mêlent. Il marque par l'emploi fréquent de la personnification sa prédilection pour la forme la plus parfaite de la vie, l'action. Aussi les éléments naturels (mer, montagne, fleuve, vent) peuvent bien être considérés comme des volontés agissantes, des manifestations de la vie. Du temps, de l'espace, de la matière et de l'esprit il crée un tout vivant. Le sentiment prend une large part dans sa prose. La nature, l'histoire est vue à travers un tempérament.

Olivier semble n'être parvenu que rarement à s'exprimer selon ses exigences internes, c'est à dire au gré de son amour et de son sentiment. C'est ce «trop près du cœur» qui l'entrave dans sa tâche. S'il arrive à l'expression parfaite, c'est sans s'en douter comme le fait un cœur bien épris. «Tout ce qui manque d'amour est temporaire et mauvais» (p. 379).

Parfois ce n'est que le sentiment qui enregistre la réalité à sa manière: «Voyez surtout cette porte aussi amoureusement pliée qu'un rameau qui ne penche que sous ses fruits» (p. 423).

9. L'helvétisme d'Olivier

Le «Canton de Vaud» fut écrit à l'époque où le libéralisme luttait pour son existence, avant 1848. C'est alors que furent composés les chants patriotiques héroïques qu'on chante encore et que furent écrits les drames et les ballades qui soutenaient le peuple suisse dans ses combats pour le renouvellement de ses libertés démocratiques. Toute cette production littéraire est animée par un souffle grandiose; ses figures, enflées par des sentiments sublimes répondent surtout à la nostalgie de cette époque bourgeoise et moins à la réalité historique. A cela vient se joindre un amour romantique pour le moyen âge. Ce sont les rêves du sentiment national naissant qui s'expriment souvent en ce langage ampoulé inspiré de Schiller, Walter Scott et Johannes von Müller.

En outre, Olivier n'avait qu'à renouer avec une tradition proprement suisse qui remonte à Haller et Rousseau, où les «monts affreux» du moyen âge se sont transformés en «monts sublimes». Il s'agit de l'helvétisme, cette conception idéale et «philosophique» de la Suisse, de ses Alpes, de ses habitants, de ses institutions et de son histoire, une doctrine qui tend à représenter aux yeux du monde les hautes montagnes comme le berceau de l'âge d'or, des vertus champêtres et de la vie rustique.

Dans le passage où Olivier compare le Jura et les Alpes (p. 13—36), ce sont celles-ci qui doivent remplir ce rôle idéal. Leurs qualificatifs sont:

«Aux Alpes plutôt la vie pastorale, naturelle et primitive (au Jura plutôt la vie industrielle et de civilisation)» (p. 23);

«les Alpes, c'est la poésie» (p. 29).

«... aux Alpes la poésie, l'enthousiasme, les hautes et originales pensées ...» (p. 34).

Les habitants des Alpes ont «je ne sais quelle sauvage grandeur... plus de dignité naturelle que ceux du Jura... Dans les Alpes, la dignité humaine se montrera plus dégagée

de ces appuis secondaires» (p. 24). Les institutions économiques et politiques suivent la même loi: «L'industrie (au Jura) est déjà une vie plus abstraite, plus éloigné du fait simple et premier de l'existence que les occupations pastorales» (p. 26).

«... en politique, la liberté dans le Jura est chose moderne, raisonnée et spéculative. Dans les Alpes, elle est bien plus un sentiment de nature» (p. 25). «Ce génie des Alpes» (p. 35) est aussi le dernier rempart de la liberté: «Voyez, ... combien à tout âge, en toute chose la liberté leur est inhérente, naturelle, et en quelque sorte forcée!» (p. 27).

Les Alpes gardent encore les dernières traces d'une antiquité idéale et parfaite, de ce rêve de l'âge d'or qui fait oublier le présent ordinaire ou commun. «... le sentiment de la dignité humaine s'y est conservé d'une manière plus naturelle et plus vraie, il s'y manifeste avec plus de calme et de grandeur. La liberté y garde un peu de son allure primitive» (p. 27, 28, 29).

Les Alpes, ces «blanches vierges, ... statues de neige» (p. 33) édifient le poète parce qu'elles lui représentent l'intacte, la paradisiaque innocence d'une jeunesse éternelle: «Elles montrent toujours des fronts éclatants, et d'une neige florissante ... restent toujours les mêmes dans leur diversité jeune et sans tâche: sublimes, fiers, sévères avec leurs têtes glacées» (p. 18). «Dans les Alpes, ... l'homme a dû presque toujours laisser intacts les noms et les choses. Le lieu n'étant pas possédé, ... ou il a si bien un caractère à lui, antérieur à ses maîtres ... Il reste donc ce qu'il fut: sublime et obscur, mystérieux et sonore, réveillant à demi tout un monde de vagues traditions, de souvenirs antiques et de grandes images ...» (p. 34).

10. L'Historien pathétique et rhétorique

Ce qui dans l'œuvre historique d'Olivier peut choquer le plus le lecteur moderne, c'est sa manière pathétique qu'on taxerait facilement aujourd'hui de vaine rhétorique. Cette disposition au style pathétique reflète, certes, le goût de son époque, mais elle est également profondément ancrée en lui par son tempérament.

Il est ému et passionné de ce qui devrait être, ou de ce qui,

perdu dans le passé fabuleux de l'âge d'or, existait une fois. Il s'élève contre ce qui existe.

Dans le texte examiné au chapitre précédent, ce sont les Alpes qui sont chères à Olivier par l'idée du sublime qu'elles incarnent. Il les préfère au Jura mieux dompté, plus moderne, adapté à la vie commune et à «ces plaines insipides qui lassent par leur uniformité, sans être assez immenses ni assez nues pour attirer puissamment l'âme dans l'infini» (p. 30). Par la hauteur de sa vision, l'auteur dégrade le Jura et la plaine, trop semblables au réel et au présent. En transfigurant les Alpes, en les plaçant hors du cadre de la vie quotidienne, en mêlant d'autre part le Jura à cette vie, Olivier évoque l'image d'un vaste théâtre, où les deux chaînes de montagnes sont unies du même lien qui unit l'acteur au spectateur: «sa grande galerie de pierres (Jura) semble fait pour contempler le spectacle des Alpes» (p. 25). «... le Jura est le spectateur des Alpes. ... les blanches vierges dansent le soir devant lui» (p. 33).

Comme dans le drame pathétique où tout l'effet dépend de la fin, les accents pathétiques chez Olivier s'accumulent souvent vers la fin d'un passage ou d'un chapitre. L'éloge des Alpes se termine par la tirade suivante: «... quels trésors merveilleux! quels vallons par-fumés! quelles pentes fleuries! quels cristaux éblouissants! quels ombrages! quelles fontaines! Heureux l'enfant des Alpes qui a su en dompter le Génie!

Du haut des cimes

et pareille à une cascade au chant éternel,

par mille ruisseaux,
par mille murmures

sur l'ardoise et le granit,

au fond des vascillants abîmes,

au travers des rocs ténébreux,

au bord des lacs mélancoliques,

en d'intimes retraites vertes et souriantes,

le long des pâturages entrelacés d'un réseau de lumière et d'ombre,

dans les bois de sapin qui mugissent comme des flots,

sous les thymiers, les hêtres et les cytises,

la Poésie descend dans la vallée,

et avec le couchant retourne en jets de flamme vers les cieux.

Allez, jeunes Amis!

allez puiser à cette source inconnue.

Remontez les torrents,

et perdez-vous dans les forêts plaintives» (p. 35/36).

Cette effusion commence par une série d'exclamations comme on en trouve souvent dans l'œuvre. Elles marquent le point culminant du pathos. Le langage se trouve réduit à des fragments de phrases où à de simples mots.

Il y a des moments aussi où la sentimentalité d'Olivier devient insupportable au lecteur moderne: «Une cascade soupire comme la colombe, en s'épanouissant sur la roche bombée» (p. 112). «Les Anges des Alpes se baisseront sur les fleurs et lui verseront la sérénité de leurs parfums» (p. 113). Ou encore: «Une brise délicieuse baigne ses ailes dans l'eau profonde et bleue du lac Lioson, chef-d'œuvre des montagnes, et les parfume en jouant avec les gazons des pâturages inclinés» (p. 115).

Si le «Canton de Vaud» eut si peu de succès, cela est dû en partie à son style pathétique qui pourtant sonnait mieux aux oreilles de ses contemporains vaudois qu'aux nôtres. Leur indifférence ne pouvait goûter le sentiment dans un travail où ils ne cherchaient qu'une simple information sur leur passé, un travail en somme qui n'était pas conforme à ce qu'ils attendaient.

11. L'historien-poète

Olivier à la fin de son œuvre nous avoue: «Nous avons écrit telle page en chantant, telle autre la main pesante de tristesse et de peine» (p. 1337). C'est l'œuvre d'un historien, une longue et intime recherche, mais c'est tout autant l'œuvre d'un poète, l'expression d'un profond amour. Ecrire, c'est «réaliser les choses dans l'invisible fleur de leur beauté (poète) et de leur vérité (historien)» (p. 381).

Dans la poésie, Olivier trouve la juste mesure pour parler de son propre pays qui est petit. La poésie rend grand ce qu'elle touche. Qu'importe l'espace réel puisqu'elle a ses propres dimensions. La poésie est un phénomène de transposition. Le rapport nécessaire est dans le ton, l'amour que le poète porte à son pays et à ses personnages qu'il transforme.

J'ai déjà parlé de sa façon toute particulière d'écrire l'histoire, de son goût pour les images, le décor poétique, de son enthousiasme pathétique et de la grande place qu'il accorde au pittoresque local.

Le danger qui menace constamment Olivier est celui de glisser dans le sentimental pathétique car il n'est à son aise que s'il peut s'abandonner librement à son dynamisme vertical. Aussitôt qu'il succombe à l'attirance de l'infini, il se perd dans les nuées pour «se bercer dans l'infini» (p. 54).

Le vrai lyrisme, bien plus discret et modeste, n'éclôt que là où Olivier s'approche de la terre. «Avec l'aube, l'homme entend la première alouette, qui s'élève, comme une fleur mouillée, du sillon humide où son pas matinal vient de la troubler. Et le soir, il ne rentre, le front couvert de sueur, les genoux tremblants de fatigue, que lorsque le rossignol commence sa chanson d'amour sous les frênes de la rivière» (p. 73).

Derrière la rhétorique apparaît souvent une tristesse voilée dont les mouvements lents troublent son cœur: «Partout des bois noirs, des pentes sévères. Et si c'était en hiver, mêlée au lugubre feuillage des sapins, la neige ... n'avait plus qu'un demi-sourire, triste et retenu» (p. 31).

Cette inspiration parfois lente, lorsqu'elle est vraie, reste terre à terre, n'a pas honte de reconnaître les droits du sol nourricier: «... le Jorat se montre froid et renfermé. Ses formes peu saillantes et arrondies ont une certaine douceur d'humilité; mais le sapin vient leur faire prendre une teinte glacée. De grands bois sombres couronnent toutes les collines, et semblent se promener de l'une à l'autre, comme pour rappeler que le sol leur appartient. Déjà par ce voile de forêts qui n'est que déchiré, et aussi par toute sa nature, la contrée a quelque chose de couvert et de caché, d'arrêté et de triste» (p. 68/69). Sous un style gris se cache la beauté sérieuse de la pensée poétique.

Olivier touche une nouvelle corde dans la littérature romande dominée par l'ombre de Calvin. Grâce à lui, elle est en train de se découvrir un corps et une terre: plus tard, Ramuz lui donnera son expression parfaite (cf. «La terre», pp. 27—29).

Écoutons encore la phrase suivante au rythme dur, lent et saccadé, inspiré des pentes du Jorat: «Vous trouverez ici non pas de l'élan mais de la détermination; non pas l'impétuosité de passions inflam-

mables, mais la morne fureur qui se ressouvient; non pas la puissance élégante, grandiose, mais la vigueur informe, rude et condensée; non pas la finesse déliée et gracieuse, mais une bonhomie qui sait aussi dire son mot, et dont la naïveté recèle plus d'un subtil détour; non pas enfin le jet rapide de l'âme, mais la marche lente et ferme d'un solide bon sens» (p. 69).

Parfois Olivier se plaît aux traits enveloppés qui disent deux choses à la fois: «Le fer qui fend la terre, rencontre souvent la roche vive: mais c'est une roche qui résiste peu, mollassse Vaudoise sans élasticité et sans ressort» (p. 72/73).

Ainsi, Olivier est une nature de poète qui tantôt s'oblie dans ses enthousiasmes, tantôt est emportée par les tons tristes et sombres de l'existence. Mais son âme est tout entière dans chacun de ces moments. De là vient qu'il y a toujours chez lui des contradictions qui accusent son extraordinaire capacité de jouissance et de souffrance.

Deuxième partie

LE POÈTE, LE MOULE SYNTAXIQUE

Le style n'est qu'un mouvement
de l'âme. Michelet.

La mission de la parole, de la langue

Pour Olivier — historien, le problème de la langue est le problème — même de l'existence. «Car un peuple sans voix n'existerait pas même à moitié.» «La langue d'un peuple est, à elle seule, déjà toute son histoire» (p. 217).

L'idée et la parole sont comme l'âme et le corps : l'un n'existe pas sans l'autre. «Un son est comme une sorte de milieu entre la matière et l'esprit» (p. 218).

Le langage poétique

Le tempérament rêveur d'Olivier orne la dure réalité d'un décor poétique.

Il reproche à la poésie populaire d'être trop réaliste. Le peuple «ne visait ni à l'effet grandiose, ni à l'effet pittoresque, ni même à l'effet d'esprit : il ne visait qu'à être lui tout bonnement» (p. 503).

Olivier, au contraire, couvre la réalité comme d'un léger voile, rien que par le choix des mots, par la préférence qu'il donne aux expressions littéraires du style soutenu telles que «sourcilleux, chenu, vie pastorale, la simplicité rustique, pastoral, agile et matinale, agricole, le bocage, les vallons ombreux et murmurants, les forêts embaumées, l'haleine matinale, le gazon fleuri, les fleurs embaumées, une paroi gazonnée, le divin baume; «les secrets merveilleux de notre riche nature» (p. 320); «univers mystérieux, les forces merveilleuses de la nature» (p. 324); «les belles nuits de mai qui embaument leur rosée» (p. 402); «les prairies soupirantes» (p. 282).

Dans le petit tableau suivant, où les détails précis visent plutôt à peindre un type qu'à reproduire une réalité particulière, l'auteur s'exprime en un style aussi endimanché que le vieillard qu'il décrit : «Le soir sur le banc de bois adossé au vieux mur est assis le noble vieillard, les mains jointes tantôt sur ses genoux pour dévider sa rêverie, tantôt sur son banc de frêne pour regarder et saluer les passants. Ses cheveux foisonnent encore sous son bonnet de laine mais en mèches argentées. Une grosse ride se creuse ou se renfle d'une de ses joues à l'autre, encadrant et entaillant sa figure sans la flétrir» (p.215).

Parmi les autres figures chères à son style, mentionnons :

a) invocation à la nature :

«O pastorale Gruyère toujours aimable et riante ;
Coulez, flots rapides, flots irrités» (p. 112).

b) la périphrase poétique :

«La bleue étendue des airs» (ciel) (p. 324).

«Le sein des eaux» (mer) (p. 528).

«L'épais gazon de ces hautes prairies» (alpage) (p. 300).

«La chaude haleine du jour» (chaleur) (p. 404).

«Les ardeurs du jour» (chaleur) (p. 95).

«Les brûlantes vapeurs» (amour) (p. 216).

Ainsi le vocabulaire d'Olivier ne se lasse pas à puiser dans le fond commun, mais marque une préférence très nette pour les termes poétiques. Cette tendance à «embaumer la réalité» ne conduit cependant pas à un langage à part. Les archaïsmes et les néologismes sont écartés, de même que les termes techniques.

Le style émotif

Par «style émotif» il faut entendre un style qui reçoit son empreinte du dynamisme, des sensations et des émotions de l'auteur. La pensée où l'émotion domine la perception, doit disposer pour s'exprimer, d'un registre tout particulier, et c'est là qu'il faut saisir le propre du style d'Olivier.

Examinons comment les éléments du langage, le mot, puis la phrase, contribuent à créer cet ensemble.

A. ELEMENTS

1. Le mouvement

Le verbe sert à Olivier à exprimer l'activité, le mouvement et la vie. Car pour lui la nature se présente sous l'aspect du mouvement :

«Les grands lacs serpentent au milieu» (p. 110).

«Celui de Joux se promène à l'aise» (p. 110).

«... la mousseuse prairie qui grimpe sur ses flancs» (p. 431).

Les différents éléments du paysage prennent une vie propre. De là à la personnification il n'y a qu'un pas : «... les Alpes ... le Jura, ces deux gardiens qui veillent ...» (p. 30). En regardant les Alpes, il dit : «les Alpes sont debout» (p. 30). L'élément statique est exprimé assez faiblement par «sont debout» et tout de suite les verbes de mouvement dominant. «... elles se dressent ... chevauchent ...» (p. 30). L'élément statique dans la description du Jura est encore plus affaibli. Il est même une forme cachée du mouvement : «Le Jura s e m b l e assis» (p. 30). La réalité n'est que dans l'action : «... s'il se lève, il marche ... Il se présente ..., se distribue» (p. 30). «Ce qui ne nous semblait que paix et que sommeil, devient mouvement, bruit et guerre» (p. 640). Autant le mouvement vainc le repos, autant l'observateur objectif cède la place au poète subjectif. Tel passage (p. 30) débute par une invitation à observer : «Mais voy e z les Alpes et voy e z le Jura ...», qui se poursuit par les impressions personnelles de l'auteur : «Qu'il m' est arrivé souvent de le sentir ainsi ...» (p. 30).

Ici, par contre, toute observation manque : «Les cimes volent ou s'agenouillent dans le brouillard» (p. 356). «... la tour ... ne voit plus les gorges des Alpes vomir dans la plaine ...» (p. 789).

Le relief du sol n'est pas vu tel qu'il est, mais imaginé dans l'ensemble d'un mouvement parfois gigantesque et forcé : «... les Ormonts engloutis dans une vague des Alpes» (p. 227). «Le Jorat court entre le Jura et les Alpes, entraîné par ces deux chaînes» (p. 69).

2. Le verbe (modalité, direction du mouvement)

Un examen systématique des verbes employés montre la prédominance très nette des verbes de mouvement, même dans un texte

qui évoque les différentes régions du Pays-de-Vaud: Le paysage est un mouvement de l'âme.

Modalité du mouvement :

Ier groupe: mouvement rapide	mouvement accompagné de force
	mouvement irrégulier
IIe groupe: mouvement lent	mouvement rythmique

Olivier se sert de préférence des verbes qui expriment le plus nettement la sensation du mouvement. Comme verbe-clef, nous pourrions citer le verbe «rouler» qui marque le mouvement pour le mouvement. Dans la perception auditive se cache parfois un mouvement: «... l'eau roule son murmure» (p. 331).

Nous avons dressé une liste des verbes statiques et des verbes dynamiques tirés du même texte (p. 100—120).

Verbes statiques:

se tiennent debout	(p. 100)	est assise	(p. 109)
y tient mieux en		le Léman est couché	(p. 113)
équilibre	(p. 103)	nous sommes couchés	(p. 116)
elles n'y sont pas		se reposer	(p. 116)
cherchées	(p. 103)	se repose	(p. 117)
perché	(p. 105)	est dressé	(p. 117)
contemple de la hauteur cette		sont debout	(p. 119)
plaine stagnante	(p. 107)	dort	(p. 120)

Verbes dynamiques:

Modalité de mouvement

mouvement rapide		mouvement accompagné de force	
fuir	(p. 101)	tréssallira	(p. 100)
roule	(p. 101)	ouvre brusquement	(p. 101)
roulent	(p. 102)	s'élance	(p. 102)
roule	(p. 106)	se jette	(p. 103)
se débattre	(p. 107)	secouer	(p. 104)
sauter	(p. 107)	secouer	(p. 104)
il court	(p. 108)	se jeter	(p. 106)

poursuivre à grands bonds	(p. 109)	percent	(p. 107)
envoler	(p. 111)	bondir	(p. 107)
r o u l e r	(p. 112)	bondissent	(p. 107)
coulez	(p. 112)	se précipitant	(p. 107)
courir	(p. 113)	secouer	(p. 109)
m'envoler	(p. 113)	précipitent	(p. 111)
glisser	(p. 113)	s'y précipitent	(p. 111)
r o u l e r	(p. 113)	se précipiter	(p. 112)
fuir	(p. 116)	bondir	(p. 113)
glisser	(p. 116)	s'élancer	(p. 113)
fuir	(p. 117)	jeter	(p. 114)
fuir	(p. 119)	bondir	(p. 118)
se dérouler	(p. 119)	élancer	(p. 119)
courir	(p. 120)		
glisser	(p. 120)		

mouvement irrégulier		mouvement lent		mouvement rythmique	
s'y perdre	(p. 100)	nagent	(p. 100)	bercer	(p. 101)
flotte	(p. 100)	coulent	(p. 102)	se balancent	(p. 102)
paraît errer	(p. 101)	se promène	(p. 104)	se balancent	(p. 109)
flotte	(p. 102)	coule	(p. 106)	onduler	(p. 116)
rôle	(p. 104)	coule	(p. 106)	qui danse	(p. 111)
en ébranlant	(p. 102)	nage	(p. 109)	onduler	(p. 120)
ondoyer	(p. 101)	s'insinuer	(p. 109)		
chancelant	(p. 102)	se promène	(p. 110)		
serpente	(p. 102)	couler	(p. 114)		
serpenter	(p. 110)	se promener	(p. 117)		
trembler	(p. 112)	s'écouler	(p. 118)		
trembler	(p. 116)				
trembler	(p. 118)				
trembler	(p. 118)				
flotter	(p. 119)				
se perdre	(p. 120)				

Direction du mouvement

Le dévouement du jeune auteur à sa tâche est total. Sa fougue se révèle d'abord dans l'emploi fréquent des verbes qui expriment un mouvement vertical trahissant la tension sous laquelle se réalise son rêve. C'est ensuite son goût pour le contraste, la plasticité qui se manifestent.

pénétration	verticale	mouvement autour d'un centre
viennent	s'abîme (p. 101)	entoure (p. 102)
se mêler (p. 100)	montent (p. 101)	entortiller (p. 107)
se mêlent (p. 102)	descend (p. 102)	recourber (p. 108)
enfouis (p. 104)	tombent (p. 102)	recourber (p. 108)
se mêlent (p. 116)	ravir (p. 103)	s'embrasser (p. 110)
tremper (p. 116)	descend (p. 103)	entrelaçant (p. 112)
	redressent (p. 103)	envelopper (p. 113)
	plonge dans	tourbillonner (p. 113)
	le lac (p. 104)	tourner (p. 114)
	descendre (p. 104)	tourbillonner (p. 118)
	descendre brus-	envelopper (p. 119)
	quement (p. 105)	se gonfler (p. 119)
	jaillir (p. 106)	entourer (p. 119)
	descendant (p. 107)	enlacer (p. 119)
	s'affaisse (p. 107)	tourner (p. 120)
	tombe (p. 107)	
	se précipitant avec	
	fracas (p. 107)	
	se dressent (p. 107)	
	élever (p. 107)	
	le Jura	
	soulève (p. 108)	
	redescendant (p. 109)	
	nous montons (p. 110)	
	elles	
	montent (p. 111)	
	précipiter (p. 111)	
	soulever (p. 111)	
	descendent (p. 112)	
	se précipitent (p. 112)	
	se dresser (p. 112)	
	monter (p. 113)	
	s'engouffre (p. 113)	
	se baisser (p. 113)	
	descendre la mon-	
	tagne comme une	
	cascade (p. 113)	
	grimper (p. 115)	
	dresser (p. 116)	
	s'élever (p. 117)	

3. Moyens intensifs

C'est le propre du dynamisme d'être entraînant. L'âme fait vibrer la matière inerte du langage qui doit témoigner du «bourdonnement intérieur».

a) Le mouvement imagé

Le verbe, malgré l'activité qu'il implique, souvent, demande un complément pour rendre visible le mouvement qu'il indique.

«... qu'il escaladât de pierre en pierre, d'assise en assise, de colonne en colonne, les nuées sinon les cieux» (p. 217) : Le verbe indique la verticale qui est suivie à perte de vue pour se perdre dans l'infini. La citation suivante montre la fuite au large dans l'horizontale :

«... bien des fermes, des cabanes, des tours, des prés et des champs se relayaient de vallons en vallons, de solitude en solitude» (p. 537). Ici non plus, le mouvement ne connaît point de bornes, il se prolonge dans les objets de plus en plus éloignés pour se perdre dans le vague.

«... elle (la reine Berthe) s'en va ... de monts en monts, de vaux en vaux, devisant et filant» (p. 580). Le rythme paisible est retrouvé par les deux part. présents qui maîtrisent et ralentissent de leur masse molle un mouvement tout prêt à s'évader vers le large.

«Il monte ainsi, s'applatissant et s'amincissant jusque à sa jonction avec le toit» (p. 422). C'est le mouvement qui décroît et finit créant une image où les verbes pronominaux expriment ce qu'il y a de pénible dans la modération du mouvement.

«... une révolution ... de proche en proche, de détours en détours, par des coups et des contrecoups impossibles à suivre, elle s'engouffre et se fourvoie partout» (p. 958). Le mot «révolution» à lui seul renferme un monde d'agitation qui n'attend qu'un geste pour se répandre dans toutes les directions, échappant à tout contrôle.

b) Le parallélisme

Il arrive à tous ceux qui écrivent de sentir la nécessité de s'exprimer avec autant de puissance que possible. Olivier reprend souvent la même pensée sous un aspect un peu différent. «Il donne à l'âme un moins vif élan / mais peut-être une plus profonde secousse;

il vous entraîne moins / il vous terrasse mieux» (.421). La seconde version est plus intensive puisqu'elle remplace les substantifs par le verbe: vif élan-entraîne / une plus profonde secousse-terrasse mieux.

«... la danse était cet art qui a pour expression... les mouvements / du corps de l'homme ... la danse n'est en effet que l'harmonie et la cadence / des bras, de la taille et des pieds» (p. 398).

Les motifs de la première version sont rendus visibles:

1re version: mouvement

corps de l'homme

2e version: l'harmonie et la cadence les bras, la taille et les pieds

Ces parallélismes s'expliquent non par le souci de précision mais par celui de réalisation directe, par le désir d'être plus expressif et intense.

c) La plasticité

L'âme émotive vibre entre la joie et la tristesse. Le style émotif fourmille de contrastes et se meut dans les extrêmes. C'est une des formes sous lesquelles la profondeur et la complexité des sentiments et des émotions se transcrivent dans l'organisme logique qu'est la langue. Les contrastes dans la verticale dominent: «... on l'y voit élevée à toute sa hauteur, creusée à toute sa profondeur» (p. 282). Les directions opposées du mouvement, indiquées par les verbes, sont renforcées par les compléments circonstanciels. De même:

«... s'élever en élan de joie ou

retomber en vagues soupirs» (p. 403).

«Elles vous précipitent dans le ciel avec tout ce qu'il y a de plus attaché à la terre» (p. 406). Le choix du verbe «précipiter» = «jeter d'un lieu élevé» montre que la direction exacte du mouvement est moins importante que sa véhémence. N'est-ce pas là le germe d'une tendance qui ne se contente plus du terme affectif et qui trouve sa jouissance dans un usage arbitraire du vocabulaire, gonflant certaines nuances d'un mot pour en supprimer d'autres?

d) Le superlatif

Dans le souci constant de rendre aussi expressif que possible son langage, Olivier recourt assez souvent aux moyens les plus simples que la langue lui offre, tels que le superlatif ou l'emploi répété et même excessif du même mot.

Le superlatif

«(l'architecture) avec les voix les plus sourdes et les plus épaisses de la nature, elle vous parle le langage le plus abstrait» (p. 405).

Olivier ne recule pas devant la répétition du superlatif: «... les Anglais ... ont la poésie la plus individuelle, comme ils sont la plus individuelle des nations; les Allemands la poésie la plus pensée, la plus rêveuse; les peuples du Midi la plus musicale, la plus accentuée, la plus chaude et la plus sensuelle» (p. 275). Ces phrases, ne font-elles pas songer au cicerone infatigable, qui, en termes un peu grandiloquents vante les beautés d'une ville. «Dieu est un fait, et le plus accablant, le plus humiliant des faits, comme aussi le plus doux et le plus glorieux» (p. 282).

En outre, en se servant des moyens linguistiques les plus différents il s'entend à créer une espèce de «superlatif voilé ou caché».

«Quoi de plus éternellement semblable» (p. 1168).

«... l'éternel embrassement» (p. 290).

«... l'éternel roulement de la cascade» (p. 245).

«... toutes les bouches de l'histoire» (p. 384).

«... une rose au proportions mille fois gigantesques: La rose perd

«... une rose au proportions mille fois gigantesques» (p. 396): La rose perd sa consistance réelle pour s'évaporer dans toutes les directions.

«... un océan de feuilles et de rameaux» (p. 534).

«... sans respect du nom immense qu'il entraîne depuis mille ans» (p. 542).

Ces formations de superlatifs sont inspirées par l'absolu du temps (éternité) et l'espace (immensité, océan) dont la valeur n'est pas concrète mais purement affective.

e) Emploi excessif du même mot ou de la même construction

«... il l'aime, il la réchauffe, il la couvre, il la fait jaillir de son amour» (p. 381). C'est l'amoureux qui ne se lasse de balbutier le même mot. «... qui produit tout, qui attire tout et qui soutient tout» (p. 407). «Tout» paraît l'attirer par son sens vague qui laisse libre jeu à l'imagination. «... elle (une ligne) se courbe,

se brise, se gonfle et s'étend, s'élance ou se cache, sans se heurter ni s'effacer jamais» (p. 95). Cette suite de verbes veut illustrer le mouvement dans toutes ses modalités. Mais après le second verbe le mouvement pour le mouvement prend le dessus, ne se souciant plus aucunement des données réelles qui ne permettraient à une ligne, ni de se gonfler ni de s'étendre.

- «Non, mais que notre Romand continue ...
- | | |
|----------------|---------------------------------------|
| a) impersonnel | qu'il occupe ... |
| (distance) | qu'il continue ... |
| | qu'il puisse ..., |
| changement | que nous le gardions, |
| du sujet | nous en servions, |
| b) personnel | l'admirions, |
| (proximité) | le chantions |
| | l'aimions, comme ...; |
| c) impersonnel | qu'il soit ce que sont pour nous ...» |
- (p. 278/279).

Au cours de la phrase la distance envers le sujet est vaincue, l'enthousiasme se consume dans la partie b, la distance se rétablit dans la dernière partie. Le verbe, colonne vertébrale de telle phrase (p. 278/279), peut être supprimé dans telle autre. La répétition du même mot est poussée parfois à l'extrême: «Dieu ... (5 fois) ... le (la) seul ... (12 fois)» (p. 288). L'équilibre entre le substantif, élément statique et le verbe est abandonné pour faire place à un extrémisme sans gêne.

«... la nature immobilement régnante,
de la nature en lutte,
de la nature instinctive,
de l'humanité industrielle
de l'humanité poétique et enfin
de l'humanité chevaleresque ...» (p. 286).

«Nature et humanité» sont des collectifs où Olivier fait miroiter la diversité des formes de la vie.

f) Le mot-outil (très-, si, tout)

C'est dans les zones périphériques de la langue que la sensibilité d'un poète peut se révéler le plus nettement. «... tout en haut du

mur et très en saillie» (p. 461) fait songer à des formes baroques au relief fortement accusé.

«Cette architecture si riche, si abondante, toute frémissante» (p. 414). Par le mot-outil, Olivier se plaît à greffer une nuance de superlatif sur chaque mot. «... on la voit passer agile et matinale, avec ce vers si preste et si lesté» (p. 256) : Le vers est moins qualifié que senti comme un mouvement intensifié par «si».

«... une histoire très-belle, très-claire, très-une, et très-complète» (p. 276) : «Très» a la fonction d'un préfixe superlatif. C'est là le résultat d'une recherche constante d'une langue intensive qui ne soumet à l'examen non seulement toute la syntaxe mais aussi chaque mot en particulier.

g) L'énergie débordante de l'expression

Elle se marque dans les phrases suivantes :

«... cette époque nous apparaît comme une des plus heureuses de notre histoire: quelque chose nous entraîne à rapprocher son souvenir de celui de Berthe et des Rudolf» (p. 632). Il y a une disproportion entre «entraîner», tout dynamique, et cette occupation paisible de rapprocher des souvenirs. Le verbe dans ce contexte est trop puissant.

«La nuit tombe comme un oiseau de proie sur ...» (p. 356). Par le rapprochement de l'expression affaiblie et clichée «la nuit tombe» avec l'image, le verbe a retrouvé sa force primitive.

«... les airs charriaient plus souvent d'humides et froids nuages» (p. 534/535).

«... soupirer le poids de l'âme et du jour ...» (p. 245).

h) L'adjectif: l'observateur et l'imaginatif

L'œuvre d'Olivier pullule d'adjectifs qui par leur souplesse, la variété infinie de leurs formes se prêtent excellemment aux effets de style. «Et tout ce tableau de mœurs antiques, le vieux musicien, l'harmonieux compagnon de sa pauvre vie et de sa course errante, l'hospitalière maison ...» (p. 258).

Chez l'observateur, l'adjectif a d'abord la fonction primordiale de préciser.

Mais l'adjectif acquiert sa pleine valeur là où il offre à l'écrivain la possibilité de créer une atmosphère et de mettre en lumière certains aspects qu'il veut accentuer. Sa fonction principale est alors de reproduire les sensations de l'auteur. Le premier procédé, largement employé par Olivier, est de donner à l'adjectif la place la plus expressive :

«... des effroyables ténèbres» (p. 542).

«... combien d'alpestres demeures ...» (p. 400).

«... ces champêtres romances ...» (p. 403).

«... les rustiques demeures ...» (p. 456).

«... l'ironique insouciance ...» (p. 308).

«... ces solitaires esprits ...» (p. 318).

«... la pâle fortune ...» (p. 130).

«... dans les chaudes maisons de bois» (p. 347).

«... notre poétique rivage» (p. 279).

«... rustique festin ... pittoresque naïveté» (p. 257).

Voilà une série d'exemples où l'usage admet la position de l'adjectif devant ou derrière le nom. Or, ils sont placés devant le substantif parce qu'ainsi l'expression est plus directe et plus spontanée. Dans les exemples suivants, l'auteur ne se tient plus aux lois de l'usage. Le seul souci d'exprimer sa sensibilité et de forcer les teintes pittoresques le guide :

«... les vertes pentes de nos pâturages» (p. 299).

«... la bleue étendue des airs» (p. 324).

«... de jaunâtres prairies» (p. 331).

«... le bleu Léman», «une bleue auréole» (p. 279).

Le plus souvent, l'adjectif crée ce climat intérieur que demande l'âme émue. L'épithète prend beaucoup plus d'importance que le substantif et elle est loin de sa fonction traditionnelle qui est d'être ajoutée au nom pour mieux faire valoir l'idée qu'il exprime. «... le grossier dolmen» (p. 293) : «grossier» exprime d'une manière forte et complexe les qualités de ces monuments. Il nous touche d'abord dans notre sensibilité et après il fait songer à «lourd, grand, immobile».

Si la nature personnifiée connaît l'activité extérieure de l'homme, elle est animée aussi de tous ses sentiments : «... ces ruines pleurantes» (p. 536). «... le sourd tourbillonnement» (p. 295) : de toutes les expressions il ne saisit que l'élément auditif. «... les mélancoliques

montagnes» (p. 98) : l'adjectif rend l'état d'âme que suggère l'aspect de la montagne. Il existe une relation animée entre l'auteur et les objets. Olivier ne recule pas devant l'adjectif cliché pourvu qu'il le juge assez intense et vigoureux :

- «... ces hommes terribles» (p. 558).
- «... la formidable tour» (p. 705).
- «... d'horribles cris» (p. 1089).
- «... ces douces vacances» (243).
- «... les murs formidables» (p. 440).
- «... des meurtres horribles» (p. 959).
- «... aux clartés phantastiques de la lune» (p. 111).
- «... une incroyable procession» (p. 664).

i) Qualification d'un substantif par un double adjectif

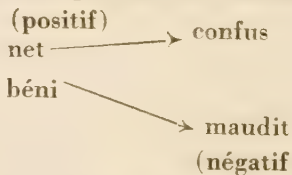
1. Adjectifs quasi objectifs, de force sensiblement égale :

- «le Veyron arrive par un canal étroit et sombre» (p. 107);
- «un désert si vide et si sourd» (p. 143);
- «cette tour noirâtre et carrée» (p. 411);
- «une langue pastorale et rustique» (p. 251);
- «une époque terrible et bizarre» (p. 958).

Si ces adjectifs veulent surtout préciser la pensée, ils impliquent également un effet pittoresque.

2. Adjectifs antithétiques :

- «son petit drame austère ou vicieux» (p. 959);
- «des sons fermés et ouverts» (p. 245);
- «les formes gracieuses et hardies, terribles ou souriantes» (p. 405);
- «le sentiment de Dieu, qui net ou confus, béni ou maudit» (p. 281).



3. Le second adjectif apporte une intensification ou un accroissement, mais jamais un

affaiblissement :

- «cette voix gauloise, rauque et sauvage» (p. 146);
- «avec une fureur aveugle et diabolique» (p. 547);
- «une nature forte et grossière» (p. 959);
- «la voix pleine et forte» (p. 245);
- «leur langage humble et pauvre» (p. 277);
- «l'air plaintif et soupirant» (p. 95);
- «les unes grosses, énormes, colossales, toutes sombres et puissantes» (p. 420/421).

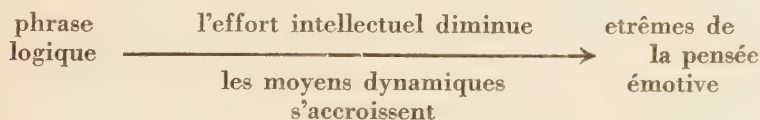
L'effet le plus vague et le plus chatoyant est atteint quand les adjectifs proviennent de différentes sphères de perception :

- «leur feuillage humide et luisant» (p. 104);
- «la belle et touchante figure» (p. 579);
- «une vaste et féconde antiquité» (p. 276).

B. LA PHRASE EMOTIVE

La phrase est un ensemble logique soumis aux lois de la grammaire; mais elle peut se libérer de cette tutelle pour devenir un instrument tout personnel.

En établissant une «gamme de la phrase émotive»: Nous tâchons de saisir la diminution de l'effort intellectuel suivi d'un accroissement des moyens dynamiques.



L'emploi plus ou moins abondant des moyens affectifs sera une sorte de thermomètre avec lequel on peut mesurer la température de l'âme.

La phrase émotive fait ressentir les à-coups de la pensée, elle reproduit les sursauts, les hauts et les bas de la sensation; elle se nuance et s'infléchit d'après elle. Olivier vibre et ces vibrations se développent en toute liberté à travers les obstacles de la syntaxe. Tantôt la phrase offre l'aspect d'une principale sur laquelle vient se greffer toute une série de subordonnées sans que l'auteur prenne soin d'établir entre elles un ensemble harmonique; tantôt la proposition principale a des ruptures dans lesquelles s'intercalent des

digressions qui augmentent la tension. La longue période, l'anticipation de certains détails, la manière de retenir l'essentiel de la communication, le rythme d'entrave et de détente donnent un caractère baroque à ces phrases.

1. L'anticipation

«Précision de la marche. ... fermeté de la tête et légèreté des pieds,

voilà ce qui assure au français son rang supérieur...» (p. 275).

La constatation objective (supériorité du français) résulte non d'un raisonnement mais d'une vision directe qui n'a besoin d'aucun intermédiaire. Les éléments anticipés se cristallisent dans l'image d'un mouvement, pour faire appel aux yeux: «voilà — vois-là!»

«Couleurs, harmonies de l'existence, frémissement de la vie et du jour, plénitude du cœur, libre essor dans l'espace, quel est le barbare qui nous les ôtera?» (p. 385). Cette anticipation énumère tout ce qui enflamme le cœur de l'auteur. «Couleurs, harmonies» au pluriel reflètent le sentiment qui se plaît dans l'illimité. La syntaxe, n'a-t-elle pas aussi un libre essor, se libérant des entraves de la phrase conventionnelle? La prédilection pour les mots-outils d'intensification se trahit même dans l'anticipation: «Tant et si bien avaient voyagé outre-mer les sires de Grandson, que leur écu en portait trois coquilles» (p. 591).

Ainsi, les phrases de ce type révèlent la sincérité de l'auteur qui met sans réserve au commencement de tant de phrases ce qui lui est cher.

2. La digression

Quand Olivier se laisse détourner de son sujet, c'est plus l'attrance de l'espace que le souci du détail qui l'entraîne. Pour prévenir le danger de se perdre facilement dans les divagations, il recourt à des moyens de précision, tels que «c'est, voilà».

«Le français, la langue européenne,

la langue politique et révolutionnaire

de la civilisation:

idiome étonnant par ce qu'il peut

et ce qu'il a su faire

avec si peu de corps et
une âme si gênée.

Mais c'est en se réglant qu'il s'est donné la force,
c'est en assurant ses pas
qu'il a posé sur sa tête la couronne que rien ne lui enlèvera plus»
(p. 274/275).

Il arrivera souvent, comme dans l'exemple cité, que cet effort vers le concret se condensera dans la réalisation immédiate, l'image: «c'est en assurant ses pas qu'il a posé sur sa tête la couronne».

3. La ponctuation

Elle est parfois appelée à jouer un rôle plus important que celui d'un simple service d'ordre. Elle donne une certaine nervosité et agitation aux phrases.

Les deux-points contribuent sensiblement au relief de la phrase. Très souvent ils font l'effet d'une révélation: «Notre vie n'est ni bruyante ni éclatante; mais si elle est sans étalage, elle est aussi sans airs trompeurs ni guindés: elle a de la sincérité et de la vérité; de la force, du courage, de la patience, de l'abandon, du chez-soi, de l'individualité, une grande horreur de l'affectation, les mouvements très-libres ... un son très-juste, une couleur très-naturelle» (p. 342).

Dans le rythme de la phrase les deux-points marquent le moment culminant; la détente se réalise dans le large flot des substantifs.

Le point-virgule, moins incisif que le point, permet la création de phrases géantes. Elles se forment en agglutinant plusieurs phrases autonomes pour créer un tout plus entraînant pour convenir mieux à ce monde complexe où les idées ont été conçues en toute hâte, vêtues dans la forme hypothétique. «Les baillis étaient absents: on trouverait de l'argent dans leurs châteaux et même des ôtages; Fribourg, dont les derniers événements avaient encore augmenté l'antique jalousie contre la sœur cadette, ne l'aiderait pas; Zurich, «prudent et sage», n'avanturerait pas ses troupes si loin; Berne serait donc réduite à celle seule, à ses sujets allemands toujours mal disposés; et les Vaudois avaient formé la meilleure partie de son armée dans la dernière guerre, où il est probable qu'elle ne l'aurait pas emporté sans eux» (p. 1143).

Dans l'exemple suivant où le point-virgule est dans le rôle de la virgule, la phrase, par ces incisions devient nerveuse et éruptive, écrite sous pression: «L'homme est aussi tour-à-tour pâtissant et impuissant; coupable et puni; précautionneux et exaucé; toujours en garde contre le monde invisible; ...» (p. 327).

«Le français nous restera tant qu'il vivra; car le Romand lui-même n'a pu nous être arraché par le français, son frère, et son vainqueur» (p. 279). Cette virgule, ne nous rend-elle pas plus sensible à ce dernier groupe de mots? La conjonction «et» exprime la spontanéité de cette remarque ajoutée impulsivement après-coup.

4. La phrase interrogative et exclamative

La phrase exclamative, fonctionnant comme une soupape, se trouve partout où Olivier est particulièrement engagé: «Nous avons écrit pour parler de vous, Lacs, Forêts, Montagnes! Vallons, golfes des cieux! Câmes, écueils des nues! de vous, Ruines penchées! Eglises en prières! Hameaux ombragés! de vous, ô nos Devanciers et nos Pères! nos Frères et nos Concitoyens! de vous, pour en parler à nos enfants!» (p. 1336). C'est le cœur qui parle. Chaque substantif de l'énumération signifie pour lui tout un monde ou une attitude d'âme (épithètes: penché, ombragé). Cette âme embarrassée, plus elle voudrait dire, plus ses moyens d'expression se réduisent. L'auteur est à la fin de son livre; il y épanche son âme, ce qu'il n'aurait jamais osé s'il ne s'était pas «un peu follement épris» (éclaircissement XCIV).

Une impulsion subite peut briser la structure de la phrase pour se faire place dans une interjection. «Répandus parmi toutes les populations de notre patrie pendant ses douces vacances qui, hélas! viennent de finir, vous êtes là ...» (p. 243). Le mot qui déclenche cette exclamation, est «doux».

L'étude du verbe montrait la préférence pour la verticale qui a sa correspondance dans le domaine moral où les émotions sont aux aguets pour briser la construction logique de la phrase.

5. Le mouvement débordant

Nous avons déjà montré l'affectivité des éléments de la phrase. La phrase entière, offrant plus d'espace, est un organisme chargé

d'énergies qui, une fois déclenchées, conduisent au mouvement déchaîné. Il peut se manifester par la juxtaposition de substantifs:

«D'abord simple réjouissance des vendangeurs, l'Abbaye-des-Vignerons y joignit successivement les divers travaux des champs et des montagnes, laboureurs, jardiniers, faneurs, moissonneurs, tonneliers, bergers, les divers états et les diverses scènes dont se compose la vie ...» (p. 397).

«Au milieu de ce concours immense de citoyens et d'étrangers, sur cette vaste place si magnifiquement encadrée par le Mont-Pélerin, le Léman, les Alpes et le ciel, dans les ruines sablées et fourmillantes, ce qui montait avec le plus de force et d'harmonie aux amphithéâtres bourdonnants, aux balcons, aux fenêtres, couronnées de dames et de fleurs, ce n'étaient pas les chants français ...» (p. 244). Cette première partie de la phrase doit créer le vaste espace de vie où résonneront le patois, les Ranz et les Coraules. Voici la genèse du mouvement: «... les chants français,

I	II	III
leurs paroles maigres,	sèches,	aigues,
(allusion à la syncope)		
(changement de á[>e)		

Ia: toutes d'une pièce et d'un son,

IIa: trop légères pour supporter un si grand spectacle et un si grand bruit,

IIa l: évaporées dans l'air trop vaste, ou retombant étouffées dans la foule et sous les pieds des danseurs.»

Les deux premiers adjectifs (I, II) font allusion à des procédés linguistiques, le troisième est purement affectif. Les deux adjectifs sont repris sous Ia et IIa; IIa l est en rapport assez lâche avec ce qui précède pour se perdre vaguement dans le mouvement.

La phrase suivante montre comment le mouvement dévore successivement tout élément statique. En une seule phrase se fait la transformation d'un extrême à l'autre, de l'immobilité à l'extase. La conception de la phrase se révèle: Elle est moins un ensemble logique qu'un flot entraînant de vie. «Au lieu des premiers édifices où les parties, fortement concentrées sur elles-mêmes, ne savaient encore que se repousser ou s'engloutir, tout le temple s'assemble et prend son essor, l'arcade qui se dresse, se gonfle et s'effile; la colonne et la colonnette qui s'allongent, se haussent, s'enlacent et

se tendent partout la main; la voûte légère que la colonne et l'ogive bercent au-dessus de leurs têtes; la forêt aérienne de la charpente; la tour qui entasse ses étages, et, à mesure qu'elle s'élève, qu'elle vole, devient moins compacte, est plus pénétrée d'air et de jour, plus transparente, plus subtile, comme si la tour qui monte au ciel allait aussi se transfigurer. C'est une extase de pierre» (p. 425). Le mouvement s'empare de chaque détail (arcade, colonne, colonnette, voûte, tour). La lourdeur se dissout, la matière se volatilise. Ainsi, la structure solide et fondée de la phrase se relâche, c'est la pure sensation qui domine; de la phrase entière ne restent que les sommets expressifs: «la forêt aérienne de la charpente.»

La conjonction «et» dans la phrase d'Olivier joue un rôle particulier: elle a la fonction de liaison et surtout de mouvement. Elle augmente la tension, le mouvement de la phrase devient plus important, plus spontané et dramatique, marque une progression: «Quand l'immense procession déploie son orbe éclatante et diaprée au milieu des murs serrés de la foule, vous croiriez voir une rose aux proportions mille fois gigantesques, aux feuilles humaines et frémissantes, qui roulent dans leur calice bourdonnant, comme les autres dans le silence de la pierre, et les saisons, et les mois, et les jours, et les labeurs, et les joies des hommes, et le passé, et la terre et les cieux» (p. 396/397). «Et» ajoute des détails finals qui par leur sens sont vaguement liés au contexte. L'auteur cède successivement à l'attraction qu'exercent sur lui la vie, le temps et l'espace.

6. Formes elliptiques

Les ellipses résultent surtout du mouvement affectif. Dans la phrase apparaîtra l'action destructive du mouvement émotif qui tend toujours à s'exprimer d'un seul coup. «Dans la plaine les petits seigneurs et les prêtres; la haute noblesse aux flancs et au pieds des montagnes» (p. 666). Cette phrase manque complètement de signes explicatifs; elle n'est plus autonome, n'ayant de sens qu'en contact étroit avec le contexte. La phrase comme organisme logique est brisée pour ne faire que partie d'un ensemble plus vaste composé de plusieurs ellipses qui réunissent les éléments logiques indispensables à l'entendement.

a) Ellipses commençant par «et»

«Et si vous me dites qu'à vous elle ne suffit pas, je vous répondrai qu'alors vous vous passerez de Dieu» (p. 283). «Et» assume le rôle d'un geste énergique qui veut prévenir toute objection. Un nouveau alinéa commence par «Et puis, ce qui m'autorise entièrement dans cette halte ...» (p. 243) pour renouer directement à ce qui précédait en imposant au lecteur la rapidité de sa pensée.

b) Interjection

Cette forme, la plus brouillée avec la grammaire, peut s'intercaler dans la phrase pour exprimer spontanément des émotions de joie ou de chagrin. «S'il n'était besoin de trop de détails étrangers à cette histoire qui ne sort pas, ô mes Amis! du cercle de notre foyer ...» (p. 792).

«Oui! bien que moribond, ce patois nous tient par mille nœuds» (p. 280). Après avoir un moment donné libre cours à son enthousiasme, Olivier revient à la phrase objective.

7. La phrase illustrative

La poussée émotive est la principale force qui moule les phrases d'Olivier. Sa pensée s'exprime en images; mais bien souvent elle n'atteint pas la sérénité et la distance voulues. Elle ne pousse qu'à une étape préalable de la métaphore.

«Le sol est fertile,

il se laisse ouvrir sans peine;

il étend assez au loin ses vergers, ses champs, ses prés,
ses marécages qui sont une ressource contre la sécheresse;

chaque maison a l'ombrage de ses noyers;

les cerises rougissent dans le feuillage qui les cache à peine;

le raisin se dore sur les pentes rocailleuses

et dans la montagne les pâturages s'échelonnent selon les saisons.

Tous ces biens sont rassemblés entre deux hautes murailles ...» (p. 55/56).

Dans le cadre d'une seule phrase, il veut réunir t o u s les aspects de cette terre fertile. Un vol à basse altitude instruirait de la même façon. Une telle phrase contient la matière d'un livre d'images sur la fertilité du sol.

«Eh bien! de même

les excursions des damoenaires, ...

les enlèvements de troupeaux,

les disputes de pâturages,

les combats dans les défilés,

les aventures merveilleuses ...,

t o u t e cette vie belliqueuse et hardie des anciens temps, ne donne-t-elle pas naissance à d'héroïques souvenirs ...?» (p. 488).

La phrase reflète fidèlement la conception de toute l'œuvre. Comme celle-ci, elle veut renfermer la totalité de la vie, en être sa manifestation palpitante.

Le même procédé s'applique au temps. D'un geste rapide il effleure le passé: le résultat est une série de détails qui surnagent grâce à leur affectivité. Le recueillement manque puisque l'auteur est trop impressionné par les détails affectifs qu'il vient de susciter.

Le participe présent, alourdissant la phrase de sa masse molle et sans caractère, illustre bien le mouvement vague et élémentaire qui s'empare du sol: «Une longue forêt prolongeait ses ondulations, à travers toute l'ancienne Helvétie, se dress a n t sur les montagnes, se courb a n t et ne s'ouvrant qu'en humides clairières ...» (p. 534). Par le participe présent la phrase paraît être plus dense, le mouvement est soustrait au passé et placé sous nos yeux.

8. L'expression métaphorique

L'étude du verbe a révélé chez Olivier une conception animée de la nature et un instinct de personnification très prononcé. C'est déjà un langage d'images qui n'est pas encore sorti de la subjectivité la plus troublante.

La forme la plus fréquente du langage figuré d'Olivier est la comparaison. Elle est comme une balance: d'un côté le moi, le monde intérieur; de l'autre, le monde extérieur. «Comme» établit un lien entre ces deux mondes. Sous ce rapport, la comparaison contribuera à éclaircir le style. Elle transpose l'idée pour la rendre

sensible. «Notre histoire est comme ces petits lacs enfoncés et perdus dans la haute montagne: le roc les tient enchaînés, la brume les environne presque toujours; mais ils sourient, quelques fois ils folâtraient, et, s'ils venaient, hélas, à tarir, la solitude en serait désolée» (p. 971/972). Pourquoi la comparaison et non la métaphore que serait «notre histoire est un petit lac enfoncé»? C'est que la métaphore est synthétique, une fusion complète du moi et du monde.

Dans la métaphore, un objet au singulier s'associe de préférence à un autre objet au singulier; la comparaison est donc une forme plus libre du langage figuré que la métaphore. Elle servira infiniment mieux la sensibilité de notre auteur qui veut échapper à une fixation définitive pour avoir la route libre par où il peut s'évader vers l'illimité. Ainsi, dans notre citation, il va sans autre que la comparaison est complétée par un tableau qui enrichit de toutes ses nuances la notion «histoire» lui donnant une valeur affective.

Cette évansion vers l'illimité est provoquée également par l'attrait mystérieux de l'espace. «O cité d'Azur, blancs donjons, pyramides étoilées! nous voici comme des oiseaux que l'espace attire, et qui longtemps penchés sur lui, ouvrant et retenant les ailes, s'y précipitent enfin ...» (p. 111).

La description glisse de plus en plus dans le domaine subjectif qui fait violence à la nature: «Elle en est à son premier aubier, comme un arbre qu'un cercle de granit aurait forcé de rester avec un corps jeune sous le poids des années, si la nature permettait cette tyrannie» (p. 259).

L'emploi de la comparaison résulte d'une nécessité intérieure; la tension de l'âme est trop grande pour trouver une correspondance dans le monde réel. La comparaison est le moyen le plus parfait (puisque c'est le plus libre) de réaliser avec les moyens de la langue le monde vivant, intense et illimité de ses visions.

Troisième partie

LE PEINTRE

Le peintre, le pittoresque

(Le style, manifestation de la conception esthétique de Juste Olivier)

Comme un nuage rose, en flocons vaporeux,
La vie alors sans bruit passe devant les yeux.
Olivier: La journée au village.

Dans une des études les plus détaillées concernant le style d'Olivier, Ph. Godet s'est borné à signaler «sa langue souvent un peu voilée, le manque de clarté d'expression, la netteté du tour, l'aisance de l'allure. Effort d'un talent qui tâche à se débrouiller».

La deuxième partie de notre travail étudiait la prose «du mouvement» (poète); la troisième examinera celle qui «fait image» (peintre). Le caractère commun de ces deux proses, c'est que l'expression de la pensée y a plus de vivacité que de précision.

Une comparaison de deux textes (Olivier; Goethe) qui décrivent le même paysage nous servira de point de départ:

Vue de la Dent de Vaulion: Olivier p. 110/111:

«De la crête de Jura où nous montons ... la plaine paraît comme un jardin c o n f u s é - m e n t c h a r g é de maisons, d'arbres et de champs. Les grands lacs serpentent au milieu, et les petits se cachent derrière. Celui de Joux, quoique emprisonné dans sa chaîne, n'est point comme des lacs de montagnes, silencieux et dormant; il se promène à l'aise dans sa vallée, entre ses hautes prairies où bourdonne l'abeille,

Dissolution des lignes au profit d'une abondance baroque.

Les éléments du paysage n'ont point de place fixe.

Détail pittoresque qui n'est pas inspiré par la seule observation mais où l'imagination a sa part.

Des êtres vivants.

et ses villages qui se saluent entr'eux au matin. On découvre ailleurs plus de pics neigeux lorsque le Jura voit en face les masses hardies des montagnes Bernoises. Mais le nôtre a l'harmonie du Léman, les Alpes qui s'em brassent en se croisant, et qui échelonnent ensuite leurs armées. C'est là, ce qui fait la beauté particulière des vues de la Dôle et de la Dent de Vaulion ... Et puis, si les Alpes apparaissent d'ici moins neigeuses, bien que pourtant elles soulèvent le Mont-Blanc dans toute sa grandeur, nulle part elles n'ont un aussi magnifique azur. Voyez-les seulement des premières hauteurs: elles montent, villes aériennes aux murs diaprés d'albâtre. Quel éclat scintillant et quelle fraîcheur! O cité d'azur, blanc donjon, pyramides étoilées! nous voici comme des oiseaux que l'espace attire, et qui longtemps penchés sur lui, ouvrant et retenant leurs ailes, s'y précipitent enfin, hautes retraites, bleus abîmes! nous nous envolons vers vous. P. 118: Avec quelle sublimité se montre ici la terre! Les Alpes et leurs entassements ne sont que les ondes puissantes qui rident son front majestueux. P. 116: Les pentes vertes légèrement entremêlées de gris des rochers, se prolongent en ondulant vers leurs sommets aigus.»

La réaction de Goethe sera à l'opposé de celle d'Olivier. La plus grande émotion est maîtrisée (*reines Gefühl wenn es bis gegen den Rand ansteigt, ohne überzulaufen*). Olivier par contre est la proie de son émotion.

Goethe, Briefe aus der Schweiz; 3. Oktober 1779 und 27. Oktober 1779: Aussicht von der Dent de Vaulion:

Le hasard dirige le regard.

L'expression d'Olivier est plus vague que celle de Goethe qui retient exactement l'impression visuelle: «die Eisberge (Ol.: masses hardies) des Oberlandes».

Provoque l'impression d'un mouvement confusément baroque.

Apparence.

Sensibilité au détail pittoresque.

Manière objective de voir qui se perd aussitôt dans l'émotion et les détails pittoresques.

Le seul point fixe, celui de l'observateur, est maintenant lui aussi abandonné.

Ici, la majesté des Alpes est sacrifiée au mouvement; de même dans l'exemple suivant la sensation du mouvement se substitue immédiatement à celle, statique, de la couleur.

«Mir machte der Zug durch diese Ebene eine grosse ruhige Empfindung. Das Erhabene gibt der Seele die schöne Ruhe, sie wird ganz dadurch ausgefüllt, fühlt sich so gross, als sie sein kann. Wie herrlich ist ein solches reines Gefühl, wenn es bis gegen den Rand steigt, ohne überzulaufen. Mein Auge und meine Seele konnten die Gegenstände fassen und da ich rein war, diese Empfindung nirgends falsch widerstiess, so wirkten sie, was sie sollten.

Das Wetter war sehr hell; wir hatten, wenn wir uns umkehrten, die Aussicht auf den Genfersee, die Savoyer- und Walliserberge, konnten Lausanne erkennen und durch einen leichten Nebel auch die Gegend von Genf. Der Montblanc, der über alle Gebirge des Faucigni ragt, kam immer mehr hervor. Die Sonne ging klar unter; es war so ein grosser Anblick, dass ein menschliches Auge nicht dazu hinreicht. Der fast volle Mond kam herauf...

Nach und nach übersahen wir das ganze Tal, konnten in der Ferne den Lac des Rousses erkennen, und weiterhin bis zu unseren Füßen die Gegend, durch die wir gekommen waren... Nur die hohen Gebirgsketten waren unter einem klaren und heiteren Himmel sichtbar, alle niederen Gegenden mit einem weissen wolkigen Nebelmeer überdeckt, das sich von Genf bis nordwärts an den Horizont erstreckte und in der Sonne glänzte. Daraus stieg ostwärts die ganze reine Reihe aller Schnee- und Eisgebirge, nur einem grossen Herrn und dem Blick der Sonne unterworfen, der sie schön rötete. Der

Effet contraire chez Olivier.

Connaissance des limites du moi.

Le mouvement est maîtrisé.

Harmonie entre l'âme et les sens qui saisissent le monde tel qu'il se présente.

Olivier: «apparaissent».

Constatation objective de détails pittoresques: vue immense, coucher du soleil, brouillard léger, lever de la lune. Le même tableau arracherait des cris d'enthousiasme à Olivier.

Connaissance des bornes.

Manière systématique d'observer.

Constatation de la précision des contours.

«Niedrig, überdecken, von ... bis nordwärts, ostwärts, Reihe, uns gegenüber» etc.: éléments d'ordre et d'orientation qui fixent le paysage.

Perception de l'ensemble, vue panoramique.

Montblanc uns gegenüber schien der höchste, die Eisgebirge des Wallis und des Oberlandes folgten, zuletzt schlossen sich niedere Berge des Kantons Bern an.

Détail pittoresque constaté objectivement.

Elément d'ordre.

Calme.

Simplification. Olivier: «jardin confusément chargé». Perception de lignes claires.

La plasticité du relief manque; Goethe n'aperçoit qu'une surface plane.

Ordre dans l'énumération commençant par les grands objets lointains pour finir par les petits détails près de l'observateur.

Le regard avance méthodiquement sur le terrain, comme en tâtonnant.

Elément d'ordre.

Détails pittoresques non exploités

Ce regard scrutateur perce le brouillard et se soumet entièrement à l'esprit systématique qui déduit les objets, là où la perception n'est plus possible. Le brouillard troublant la vue serait probablement l'essentiel chez Olivier.

L'œil perçoit bien le jeu trompeur des couleurs mais la réflexion le classe parmi les mirages.

Aussicht von der Dôle: Das ganze Pays de Vaud und de Gex lag wie eine Flurkarte unter uns, alle Besitzungen mit grünen Zäunen abgeschnitten, wie die Beete eines Parterres. Wir waren so hoch, dass die Höhen und Vertiefungen des vorderen Landes gar nicht erschienen. Dörfer, Städtchen, Landhäuser, Weinberge, und höher herauf, wo Wald und Alpen angehen, Sennhütten, meist weiss und hell gestrichen, leuchteten gegen die Sonne. Wir sahen nach und nach Lausanne mit allen Gartenhäusern umher, Vevey und das Schloss von Chillon ganz deutlich, das Gebirge, das uns den Eingang vom Wallis verdeckte, bis an den See ... Wendeten wir uns wieder links, so lag das ganze Land von Lausanne bis Solothurn in leichtem Dunst. Die näheren Berge und Höhen, auch alles was weisse Häuser hatte, konnten wir erkennen; man zeigte uns das Schloss Chavan blinken, das vom Neuenburgersee links liegt, woraus wir seine Lage mutmassten, ihn aber in dem blauen Dunst nicht erkennen konnten ...

Wir kamen mit Sonnenaufgang auf die Ruinen des Forts St-Cergues. Auch näher vom Tal waren unsere Augen nur auf die Eisgebirge gegenüber gerichtet. Die letzteren, links im Oberland, schienen in einem leichten Feuersdampfe aufzuschmelzen; die nächsten standen noch

mit wohlbestimmten roten Seiten gegen uns,
nach und nach wurden jene
weiss, grün, graulich. Es sah fast
ängstlich aus.»

L'observation exacte est
maintenue: le crépuscule
efface les couleurs.

Chez Goethe la forme est inspirée par le calme et la grandeur du paysage; ainsi se délimite un monde clair et circonscrit. La description est parsemée de points de repaire qui fixent les objets dans l'espace; elle est comme un témoignage de la solidité de ce monde. Le poète veut s'élever au dessus de ce qui est contingent et passager pour atteindre l'absolu. Ce qui chez lui est mouvement n'a ni brusquerie ni violence et ne trouble pas l'impression de calme et de repos que donne l'ensemble.

La manière de voir d'Olivier est au contraire soumise à l'empire du mouvement qui dissout l'ordre et les relations fixes, douant tout détail de vie propre. Goethe saisit l'existence des choses avec les yeux; Olivier voit avec son âme.

*

Après cette vue d'ensemble examinons les détails de la conception pittoresque.

Décomposition des éléments linéaires

«... la tour de Gourze, cette vaporeuse reine de l'horizon!» (p. 451). Cette vieille tour paraît être vue en silhouette, mais elle a échappé à la fixation, circonscrite par une ligne de silhouette. L'indécis créé ainsi est favorable aux caprices de la fantaisie.

«... à l'horizon s'élève la poussière du galop des Maures» (p. 557). Les figures des Maures ou de leurs chevaux qui se profileraient à l'horizon, s'effacent dans le vague; ce qu'il montre c'est une silhouette sans forme, le nuage de poussière. C'est une scène historique évaporée dans l'air.

Les crêtes du Jura, les unes derrière les autres ne sont pas vues comme lignes: «Du haut de sa croupe arrondie (Jura) et le dos tourné aux Alpes je suivais à l'occident les rangs de collines uniformes» (p. 31). On dirait qu'il suit les lignes de leurs crêtes, mais il continue: «partout des bois noirs, des pentes sévères».

Olivier est insensible à la ligne. Ce qui le touche d'abord c'est la surface.

Aussitôt que la ligne a perdu sa valeur, les possibilités pittoresques sont illimitées. Tous les détails débordent de vie (cf. verbe), la fantaisie s'en empare facilement et ils peuvent être entraînés par le mouvement.

La disparition de la ligne change de manière élémentaire l'aspect du monde, ce qui crée des moyens propres d'expression. Les lignes fondent dans une unité plus grande et plus vague: «Le vent même n'ébranle plus la blanche nuée des filets du pêcheur qui sèchent sur la grève» (p. 96). Olivier a une aversion pour le détail isolé. Ainsi, en regardant un arbre, son attention sera attirée non par une branche mais à l'ensemble de toutes les branches, par le branchage. A part les suffixes —ages et —ée, exprimant un collectif, il est charmé par le pluriel à fonction augmentative en faveur dans la langue de la galanterie du 17^e siècle:

«Les troncs d'arbres recouverts de branchages» (p. 252).

«Les grands ombrages» (p. 251).

«Les villas couronnées d'ombrages» (p. 352).

«Sous les feuillées» (p. 505).

«Leur vaporeux feuillage» (p. 83),

«Ils erraient encore sans bruit sous la feuillée» (p. 152).

«Dans les hauteurs» (p. 295).

«Les sorts jetés sur le bétail» (p. 322).

«La fraîcheur des nuits» (p. 101).

Ce goût pour la pluralité se manifeste aussi dans l'emploi du substantif ou du nombre qui assument la fonction d'un suffixe: «le tilleul y fait bruire un monde de feuilles et d'oiseaux» (p. 197). «Le seigle ... berce en même temps dans son sein mille fleurs violettes» (p. 85). «La main de l'homme n'avait que ça et là déchiré son voile de verdure» (p. 534): les vastes forêts se dissipent dans un «voile de verdure». De tous les détails ne reste que la couleur. Le voile brise les contours, se déplace selon l'effet à provoquer.

Le monde réel se présente sous l'apparence (mot-clef: voile). Dans les exemples cités, elle était plus ou moins liée aux choses; mais elle n'attend que de devenir autonome. (Les montages) «là, sombres et frangées, elles tendent un voile sur le ciel limpide où flottent leurs sommets» (p. 119): Les caprices du jeu s'emparent

du voile et la réalité renonce définitivement à ses droits (mot-clef: flotter). Elle perd sa lourdeur, est dématérialisée, ajustée pour un coup de théâtre. L'espace est réduit au plan où la verticale domine. Le voile est tendu «sur le ciel» et non «dans le ciel». «Limpide» est la nuance du fond et n'ouvre plus la vue dans l'espace.

«Dans le fond, quand vient la nuit, flotte une vapeur bleuâtre, où nagent des points lumineux. Voilés par elle, ils scintillent en dessus comme des clous d'or qui fixeraient aux flancs de la montagne la cité pendante. Les étoiles, en rasant le bord de l'horizon, viennent se mêler à cet édifice de lumière et le continuer dans les airs» (p. 100). C'est un tableau qui n'a qu'un fond bleuâtre où la terre et le ciel se mêlent comme dans une aquarelle aux couleurs non séchées.

«Une longue forêt plongeait ses ondulations à travers l'ancienne Helvétie» (p. 534). La critique reprochait à Olivier «bien des hardiesses de son style». Mais elles ne sont qu'une conséquence logique de sa manière de voir la réalité, qui ne connaît plus la distinction nette entre ce qui est matériel et immatériel:

«Elles (les pierres) ne peuvent traduire qu'un état d'âme mais aussi elles ne lui ôtent rien de son infini en le voilant d'un corps» (p. 405). «... autour de sa vérité si vive flotte je ne sais quoi d'imaginaire» (p. 1016). «Un grand édifice est un instrument gigantesque tout vibrant de silence» (p. 405).

La dévalorisation de la ligne déchaîne le mouvement. La manière dont l'architecture est conçue, veut montrer à quel point le statique est vaincu par le dynamisme. La cathédrale de Lausanne, d'abord énergie accumulée qui éclate, se transforme en mouvement, s'accroît, devient but absolu: «... tout le temple s'assemble et prend son essor, l'arcade qui se dresse, se gonfle et s'effile; la colonne et la colonnette qui s'allongent, se haussent, s'enlacent et se tendent partout la main» (p. 425). La série des verbes réfléchis exprime de manière évidente que chaque détail est chargé d'énergie propre. Pourtant le détail ne devient pas autonome. Il y a en Olivier une tendance à l'agglutination, une fuite du détail dans la collectivité plus puissante et pittoresque. L'œil au lieu de s'accrocher et de tâtonner passe à une vue d'ensemble, à l'image pure.

émotion
embarras-
sante

«Voyez ... le portail emporté
par toute cette armée de sta-
tuettes et de sculptures fré-
missant

intro-
duction

dans ses plis, feuilles, fruits et
fleurs, rameaux où se tord la
pierre,

courte
distance

détails

être difformes, dragons ailés,
héros bibliques, chevaliers veil-
lant appuyé sur sa lance,

distance
moyenne

formation
du tout des
statues

dames en prières, anges chan-
tant les hauts cantiques, saints
couronnés, rois à genoux»

grande
distance

fixation
de types

objectivité

(p. 425/426).

Même les statues et les sculptures s'effacent dans l'unité de toute une armée; l'œil parcourt ces rangs et enregistre de tout près les détails les plus saillants (plis, feuilles, etc.) et ce n'est qu'avec une certaine distance que le regard fixe une sculpture entière.

La manière de voir et de sentir l'architecture paraît être baroque surtout dans des passages comme «sculptures frémissants dans ses plis; rameaux où se tord la pierre».

Cette architecture se volatilise: «... la tour qui entasse ses étages, et, à mesure qu'elle s'élève, qu'elle vole, devient moins compacte, est plus pénétrée d'air et de jour, plus transparente, plus subtile» (p. 425).

entasser, s'élever
(matière)

v o l e

moins compacte
pénétrée d'air
plus transparente
plus subtile
(apparence)

mot clef qui
permet la
transformation

Toute plasticité et symétrie s'est perdue dans l'expression «La broderie de la tour de l'est continue avec un jeu plus vif» (p. 429).

La sensation du mouvement est produite aussi en déplaçant continuellement le point de vue, de sorte que l'objet n'est fixé d'aucune

manière définitive. Ce qui compte, c'est l'effet pour l'œil. «De certains endroits de la place St-Laurent par exemple comme ce clocher se redresse fièrement. A i l l e u r s , il aura un aspect de solidité et de force ... Contemplez-le, quand passent les sombres nuages! assis à ses pieds et suivant de l'œil la mousseuse prairie qui grimpe sur ses flancs, il vous semblera grandir au milieu des violentes nuées ... Il faut le voir aussi avec sa ceinture de marronniers en fleur, au dessus des toits violets où flotte un couchant d'orage; ou bien massif et portant ouvert au jour, s'entourer de l'auréole bleue du lac et des montagnes ...» (p. 431).

Cette tour est vue de tout près, puis de quelque distance, sous différents angles et entourée de décors différents. Il semble qu'on évite une vue de face. La tour peut aussi, selon le caprice d'Olivier, avoir la seule fonction de créer un contraste avec le décor et le ciel. Tantôt c'est le fond, tantôt c'est le premier plan qui domine. Ce changement continu de l'angle de vision produit des sensations indéterminées, dissout les formes qui deviennent des apparences («semblent grandir»).

Nous avons esquissé les conséquences de la décomposition de la ligne qui supprime les rapports fixes dans l'espace. Les moyens linguistiques au lieu de donner un portrait de la réalité, servent à exprimer des teintes pittoresques ou un sentiment baroque.

La lumière, la couleur

Dans ce monde créé, le jeu de la couleur et de la lumière est d'une importance capitale. La couleur détachée de l'objet devient une valeur propre. Les sensations les plus diverses se transposent en teintes de lumière et de couleur. «Les bois de sapin et de hêtre déroulent alternativement leurs bandes sombres et pourprées» (p. 355). «... les hautes montagnes ceintes de verdure et couronnées d'azur» (p. 353).

Olivier est sensible au mélange des couleurs, qui évoque pour lui la sensation du mouvement: «un pays coupé, divisé en tous sens, diapré de mille couleurs» (p. 224). Ailleurs, la lumière est «un bouillonnement» (p. 96). Elle renferme aussi des valeurs de sentiment, «depuis l'éblouissement des neiges superbes jusqu'à la douceur, à la tendresse de l'azur des lacs ...» (p. 479). Maintes fois, Olivier,

sensible aux nuances, renonce à indiquer la couleur exacte et se plaît à opposer les teintes claires et foncées. A la couleur définie, il préfère les épithètes approximatives: «... plumages gris â t r e s, la tour noir â t r e (p. 354), «la terre noirâtre, leur tour rougeâtre» (p. 344), «son lit blanchâtre» (p. 741), «une vapeur bleuâtre» (p. 100), finalement le mot vague «coloré» ou «teint de couleur»: «le français ... l'a peint de sa couleur» (p. 221), «l'expression différemment colorée d'un sentiment» (p. 1168), «couleur suave et colorée» (p. 403), «le filet germanique ... vient la colorer et la teindre» (p. 186).

Le changement de la couleur et de l'intensité de la lumière offre un charme particulier. Ce sont en général les verbes en —ir qui assument cette fonction:

«souvent l'aube n'a pas encore blanchi» (p. 343);

«des voiles lointaines blanchissent sur l'onde» (p. 98);

«mais quand la nuit aura noirci les ondes» (p. 99);

«le saule nain verdit les rochers» (p. 115);

«la première neige commence à tigrer les rocs» (p. 355);

«le lac s'azure» (p. 344): L'azur a tout pour se recommander au poète, son euphonie, la valeur symbolique qu'il reçoit de son association constante avec le ciel, et il est aussi la couleur des rêves.

La couleur vide la réalité de sa substance pour la transformer dans une vibration de l'air. «La lumière par cette rose qui volatilise les colonnes dans les vapeurs rouges et bleues de son arc-en-ciel» (p. 429).

Olivier se plaît surtout aux effets du demi-jour. La couleur se ternit en teinte sombre:

«les ondes pâles et tremblantes» (p. 369);

«la forêt où les siècles entrelacent leurs ombres» (p. 154);

«les royaumes du vague et les clairs-de-lune de la pensée» (p. 186);

«la terre enténébrée d'idoles» (p. 285);

«la lune sort avec de bizarres clartés du panache nuageux des montagnes» (p. 120);

«aux clartés fantastiques de la lune de Juin» (p. 111).

Le passé est «plongé dans l'ombre des vieux siècles» (p. 674).

«Mais tout cela est revêtu d'un voile d'ombres» (p. 273).

L'emploi fréquent de «demi-» est caractéristique pour notre auteur. C'est un préfixe qui brise le plein sens des mots, comparable

au suffixe —âtre des adjectifs de couleur: «... tout se retrouve dans ses paroles demi-railleuses, demi-sévères» (p. 161). Les deux adjectifs railleur et sévère deviennent des expressions vagues par lesquelles on peut tout entendre. «... ce devait être là le désir de notre patrie, qui devait être à demi-couchée dans le tombeau de marbre...» (p. 161). «... elles ne cachent qu'à demi des groupes d'hommes et de femmes circulant derrière» (p. 97). «... sous leur voile à demi transparent» (p. 113). Le mode mineur des chansons populaires est senti comme «la demi-plainte et si je puis dire le demi-jour» (p. 404), définition vague qui s'allie à celle qu'il donne plus haut: «la plupart de ses airs ... sont en mineur et ont ... je ne sais quoi de nonchalant et de doux».

L'effet charmant de la demi-teinte s'exprime aussi dans les passages suivants:

«... de longues voûtes, dont la lumière pénètre à peine le dôme vert et frais» (p. 330).

«Les murs blancs se découpent d'une manière charmante, à moitié caché sous le pampre des treilles» (p. 459).

«... les cerises rougissent dans le feuillage qui les cache à peine» (p. 55).

Un dernier procédé pour effacer la réalité, c'est de la plonger dans l'ombre pour l'abandonner aux caprices de l'imagination.

*

L'examen des moyens esthétiques employés par Olivier ne fait que nous révéler un nouvel aspect des procédés déjà signalés. La base de la réalité rêvée s'est élargie. Les obstacles qui se seraient opposés à un monde subjectivement vu et senti sont vaincus. Rien n'empêche plus l'abandon au propre dynamisme, à l'inspiration toujours émue et grave, au sentiment de l'illimité. A Olivier la voie à suivre était prescrite: Ou bien abdiquer sa vocation de chanter de son pays tant aimé, ou bien s'opposer à un monde de conventions pour se créer cette liberté que réclamait son talent de jeune poète enthousiaste et pathétique.

CONCLUSIONS

Olivier et le romantisme

Les milieux académiques de Lausanne accueillirent avec froideur la publication du «Canton de Vaud». On y trouvait «des obscurités, des bizarreries qui rappellent trop la mauvaise école littéraire moderne et affligent le lecteur sérieux».

Cependant, le sentiment d'Olivier est trop personnel et trop vrai pour qu'il se contentât des clichés romantiques de son temps. L'influence du mouvement romantique n'est que secondaire. Avant de la subir, il était déjà hanté par son idéal. Son romantisme n'est pas celui de l'école, il n'est qu'à lui. Olivier est romantique par sa vision qui transfigure et colore toutes les choses par son symbolisme personnel et patriotique. Il doit plus à sa sensibilité qu'à sa faculté de raisonnement. S'il se sert d'un cliché romantique, c'est par un helvétisme qui exalte les Alpes, comme le dernier refuge de la liberté et de la poésie (ainsi que l'ont fait Rousseau, Michelet, V. Hugo et Chateaubriand).

La pensée d'Olivier est essentiellement dynamique. Le mouvement dans toutes ses formes, l'illimité, la fusion et l'unité moulent cette prose qui adopte comme seule loi celle de la liberté absolue.

L'aspect de la réalité est subjectif; le monde se réduit au moi; la chose parle à l'instinct et à l'âme, et le sentiment prédomine. Olivier est un sensitif qui se plaît aux images-gestes. Si comme les romantiques, il ne se soumet à aucune loi, il exprime sincèrement les émotions de son cœur qu'il ne veut ni fausser ni priver de la spontanéité de la vie palpitante.

La réalité doit se conformer à son rythme profond. Son goût pour l'unité et l'illimité expliquent sa prédilection pour le pittoresque. L'aspiration vers la plénitude fait déborder tous ses moyens d'expression. Il se sent à l'aise dans un monde endimanché, loin «d'une affectation brutale de la laideur, comme dans les romantiques modernes» (p. 383). Ce monde ne se présente pas comme unité. Le poète qui veut «faire parler le génie caché du pays» est aux prises avec l'historien qui est placé sous la loi des choses. Le mouvement de la pensée créatrice se heurte au plan fixé d'avance. Ce qui en résulte est un tissu de rêve et de réalité.

Mais le vrai caractère du «Canton de Vaud» et du style d'Olivier se révèle dans la phrase qui introduit la description du Jorat: «Ce n'est pas la longue ligne uniforme du Jura, sa crête mince et tranchante, mais une masse plate et ramassée; ni l'éclat fécond et audacieux des Alpes, mais l'effort d'ur et lent de ce qui se fait place par dessous» (p. 68). Tout Ramuz est dans cette chute de phrase. «Cette ressemblance de dessous» dont il parle dans sa lettre à M. Mermod, il la définit encore plus nettement dans son journal (25 mai 1918): «Je prétends redescendre à une nature qui subsiste par-dessous ... Ce que je recherche, c'est l'intensité — celle d'en bas.» Dans «Derborence» il résume toute la situation de notre temps dans l'image qui a été comme le noyau de sa vision: «Un pauvre homme pourtant qui sort de dessous la terre, un pauvre homme qui est apparu au milieu d'un espace vide que les blocs laissent entre eux dans leur superposition hasardeuse — sorti de l'ombre, sorti de quelles profondeurs, sorti de la nuit; qui s'efforce vers la lumière» (Derb. p. 102).

CURRICULUM VITAE

Originaire de Steckborn (ct. de Thurgovie), je suis né à Hagenwil, près de Weinfelden, le 17 septembre 1913. Je fréquentai l'école primaire de l'endroit, puis l'école secondaire de Weinfelden et l'école normale thurgovienne de Kreuzlingen. J'obtins au printemps de 1934 le brevet cantonal d'enseignement primaire et j'exerçai dans le canton jusqu'à l'été de 1937. A l'automne de la même année, je pris mon inscription à l'université de Zurich pour entreprendre l'étude des langues romanes. Le cours des semestres à Zurich fut interrompu par un voyage d'étude en Italie et par un semestre à l'université de Genève pendant l'hiver 1941/42. A partir de l'automne de 1942 jusqu'au printemps de 1946, je fus à l'école cantonale de Saint-Gall, d'abord comme remplaçant, puis comme professeur adjoint. Après la reprise des études, j'obtins en janvier 1947 le diplôme de l'enseignement moyen. En marge de mon activité de professeur adjoint au gymnase cantonal de Zurich, j'achevai mes études à l'université en passant le doctorat le 18 octobre 1947. Mes études avaient été souvent interrompues par de longues périodes de service militaire.

Depuis janvier 1948, j'enseigne comme professeur principal le français et l'italien au Lycée Alpin de Davos.

Qu'il me soit permis ici d'assurer tous mes professeurs, et particulièrement MM. les Professeurs Th. Spoerri et J. Jud de ma profonde reconnaissance.

Davos, printemps 1948.

O. Beerli.

